# الثقافة العربية المعاصرة والتحديات

في غمرة حملة التصدي والمجابهة الاستعمارية والعنصرية الخمينية والصهيونية للامة العربية تجابه حركة الثقافة العربية تحديات اخرى متداخلة مع جوهر التحديات الاساسية ومتفرعة عنها ومنسجمة معها.

ففي الوقت الذي يرتفع فيه صوت بعض المثقفين (المتحمسين) للعروبة بالقول بان التحديات (الثقافية) الصهيونية غير قادرة على مجابهة اصالة الامة لان اساس البناء (الثقافي) الصهيوني اساس ميت انبنى على معتقدات تلمودية ترتفع اصوات متعددة اخرى لتتحدث عن الخطر الصهيوني وكأنه بعبع لاتستطاع مجابهته ثقافيا باعتباره بؤرة غربية معتمدة على ابرز وسائل (التحديث) الاوربي.

في ذات الوقت تنطلق اصوات اخرى هنا وهناك عربية الجنسية احيانا غربية الاختيار لتتحدث عن ثقافات محلية قطرية بديلة لمجمل الثقافة العربية بحيث يقوم الجزء في ترابه القطري بمهمة الجهد الثقافي القومي.

الذي يحدث الان ان دعاوى اخطر من هذه الصيحة الفردية المضطربة اوتلك تأخذ مجراها دون ان يحرك احد ساكنا مثال ذلك تلك المؤتمرات السنوية التي تعقد في هذه العاصمة الاوربية او تلك لمناقشة ثقافات البحر المتوسط عن طريق تجزئة الثقافة العربية الى ثقافات اسوة بثقافات (الامم) الاخرى كالايطالية والفرنسية والاسبانية في محاولة واضحة لطمس الحقيقة الموضوعية الصارخة في وحدة الامة العربية ووحدة ثقافتها في ذات الوقت تجري فيه محاولات لعقد مؤتمرات مماثلة لثقافات البحر الاحمر على ذات النهج وذات الطريقة بحيث يمتلك الكيان الصهيوني بشكل او بآخر ممثلا فيه كـ(مجتمع) متوسطي او من البحر الاحمر و(تصاغ) هوية هذا القطر العربي اوذاك كهوية اقليمية صغيرة بإتجاه تفتيت وحدة الثقافة العربية وبالتالي وحدتها الحيوية في التحدي لصيغ مشبوهة مثل هذه.

في نفس الوقت يأخذ المتأثرون بالثقافة الغربية بكل دراماها الداخلية اليومية موقفا مستلبا منها، موقفا يتعدى حدود المثاقفة الى صيغة المشاكلة التطبيقية الكاملة وفي ذلك مافيه من مسخ للصورة الابداعية القومية التي يحرص عليها المثقف العربي حرصه على ان يكون كذات في وقت يطرح فيه دعاة السلفية صيغة الامة المعتزة بماضيها العائشة بين جنباته دون ان تستطيع طرح البديل الحضاري الثقافي المتطور والمستجيب لطموحات وصيغ العصر، مساعدين في ذلك على وضع الدعوات السلفية الاخرى موضع التطبيق وهي مصاغة لعصور اخرى تجاوزها التاريخ.

أين المثقف العربي اذن من كل هذه التحديات والانزلاقات ومحاولة تضييع الهوية الثقافية العربية؟

إنه موجود في هذا الانتباه المتصل لهذه الانحرافات وفي التصدي لها وفضحها والوقوف بوجهها بشدة وشجاعة وثقة بضرورة استمرار التأصيل الحضاري العربي بما يخدم العصر وشروطه وموجود في مقاومة الغزو الخميني بالصيغة التي نقاوم فيها الغزو الصهيوني والتواجد الاستعماري وموجود في اساسيات البناء الثقافي العربي على صعيد الانواع الابداعية والانواع الفكرية الدراسية المختلفة، ان قدرا اكبر من التحدي يعني قدرا اكبر من الوجود الحضاري وقدرا اكبر من الفهم لطبيعة المرحلة ومن تصرف المثقف العربي على اساسها فالمثاقفة هي الاساس في الحوار الحضاري الثقافي وتجسيدها يتم بابداع الصيغة الثقافية العربية الجديدة

رئيس التحرير

# صورة الفدائي الشهيد في شعر الاسبانية المعاصر

د. محمد عبدالله الجعيدي

**لا يكاد يمر يوم إلا وتنقل لنا الاذاعات والصحف خبر عملية فدائية قام بها الثوار في هذا المكان أو ذاك من العالم، وفي هذا الخبر ترد كلمة «فدائي» التي هي محور موضوعنا. تتكرر الكلمة بالفاظ متعددة تختلف اقتراباً من المعنى الاصلي أو تبتعد عنه لتعطي معنى معاكساً. ففي حين نجد وسائل الاعلام (والحديث هنا عن امريكا اللاتينية وأسبانيا) المؤيدة للعملية تستخدم كلمات مثل: فدائي «Juerillero» وثوري «Revolucionario» فإن وسائل الاعلام المضادة تستخدم كلمات مثل: مخرب «Terrorista» وقاطع طريق «Bandolero» وحتى الاصطلاح الشعبي المعروف في بيئتنا العربية بسارق الدجاج والماعز Cuarterer».**

والحقيقة أنني لا أود الزج بنفسي في شرح سبب هذا الاختلاف في استخدام المفردات الى درجة أن تعطي اللفظة الواحدة معنيين مضادين، فهي مسألة لغوية بحته ربطها المتخصصون بإختلاف الطبقات الاجتماعية ومستوى الافراد الثقافي وموقفهم السياسي، وهي قضية وعاها شعراء امريكا اللاتينية بعمق، فالسفير الامريكي في قصيدة (ساعة الصفر) يعترف صراحة بأن ساندينوليس لصاً «Ban Dolero» وانما يطلق عليه الكلمة بمعناها الفني، أي أنه يستخدم قاموساً مغايراً، تتدخل الاهواء والمصالح الاستعمارية في تحوير معاني مفرداته.

وحتى لا اعيد كلاماً يكاد يكون بديهياً لدى الكثيرين، سأوجز الحديث عن مفهومي لكلمة فدائي والى انتمائه والبيئة التي غالباً ما يخرج منها، لأخرج من ذلك الى استخلاص الصورة التي رسمها الشعراء (باعتبارهم ضمير الامة الحي) الاسبان والامريكيين اللاتينيين للفدائي.

وحتى أنطلق من نقطة محايدة تصل بنا الى الغاية لابد من رد القضية برمتها الى الاصول الاجتماعية باعتبارها مسألة محاولة تغيير واقع اجتماعي لم يعد صالحاً للزمن الذي فيه تحدث محاولة التغيير. ومن هنا سأستخدم كلمة تغيير النظام «Subversion» ومعناها أن يحاول الفرد او الجماعة تغيير واقع اجتماعي (وما يترتب عليه من ظروف سياسية واقتصادية) من خلال معارضة الاوضاع السائدة والعمل على الاطاحة بالقائمين عليها اذا رفضوا التغيير.

ولا يمكننا الحكم على مفهوم مصطلح «تغيير النظام» بأنه جيد أو سيء.. أبيض أو أسود، وذلك لأنه فعل ينبع من حياة الجماعة ولا يمكن انكاره، ويستحسن بنا أن ننظر اليه بعين المستقبل كي نفهم ما هيته، فالقضية ليست قضية مقارنة الفعل الساعي للتجديد بالفعل التقليدي السائد بقدر ما هي قضية نظر وطموح الى مستقبل عادل.

فالوضع الذي يعيشه عالمنا اليوم في كثير من اجزائه هو فعل يسعى لتغيير أوضاعه الاجتماعية ويسعى الى قلب النظام الحالي بنفس المعنى المستقبلي الايجابي البناء الذي كان عند مؤسسي الجمهوريات الاوائل في أمريكا الشمالية.

إن المفهوم الايجابي للثورة يغيب عن ذهن الكثيرين من دارسي ومعلقي الأدب الثوري، هذا بالرغم من ان الفعل الثوري قد قطع شوطاً كبيراً في محاولة تغيير الكثير من المفاهيم التقليدية السائدة، ومن هنا نرى ان السبيل لفهم هذه الثورات لابد وأن يبدأ بتحليل الأوضاع الاجتماعية التي منها تولد الثورة.

فالثورة تبدأ من الاحساس الشخصي بالظلم والاهمال حيث يبدأ الثائر أو مثير الاضطرابات «Revoltoso» كما يحلو للبعض ان

يسميه! في فهم معنى أن يكون غيره مظلوماً ومهملاً، ومن هنا تصبح الثورة عملية بحث عن التضامن الانساني كوسيلة تدافع بها عن الكرامة الانسانية، وبهذا المعنى فإن الانسان الثائر لا يمكن الا وان يكون انساناً ايجابياً نافعاً للمجتمع.

والحقيقة ان للثورة في امريكا اللاتينية جذوراً عميقة، فقد ظهرت في القارة منظمات فدائية تقاتل ضد الاحتلال الاسباني حتى القرن الماضي، كما ان هناك فريقاً من هؤلاء الثوار قد تحدى كنيسة غرناطة الكاثوليكية في كولومبيا سنة ١٧٩٤ وطالب بتطويرها تمشياً مع متطلبات العصر.

وبالرغم من الخلط الذي يقوم به البعض (بقصد أو بغير قصد) بين الثورة الفدائية من ناحية وعصابات اللصوص المسلحة من ناحية اخرى، فإنني اؤكد من جديد على ان الثورة فعل مدفوع باحساس قوي مثالي لا يهدف فقط الى محو الظلم والقضاء على التمييز الطبقي الصارخ بل انه يهدف ايضاً الى اعادة بناء المجتمع من جديد كما يراه الانسان الجديد، ومن هنا يعتبر الثائر نفسه مسؤولاً عن هذا التغيير وهي مسؤولية عبر عنها ثوار كبار مثل إرنستو تشي جيفارا وهيغو بلانكو وساندينو... الخ[1]

ويبدو أن الحركة الثورية في أمريكا اللاتينية قد نشطت في وسط القارة وبالتحديد في أقطار الانديز: فنزويلا وكولومبيا والاكوادور والبيرو وبوليفيا. وربما كان لذلك معنى في قيام الحلف الخماسي المعروف بحلف الانديز «Andino EL Pacto» كمحور تسربت الثورة الى غواتيمالا وكوبا والدمينيكان وشمال البرازيل وشمال الأرجنتين والمكسيك ونيكاراغوا والسلفادور... الخ دون أن يكون بين هذه الثورات أي تعاون أو تنسيق، حيث كانت ردة فعل لأوضاع محلية بحتة تعود جميعها الى الاستغلال الاستعماري والاضطهاد الدكتاتوري. وأول محاولة لتوحيد هذه الحركات هي تلك التي قامت بها «منظمة أمريكا اللاتينية للتضامن» «La Orgaizacion Latinoamericana De La Solaedridad» من مقرها في كوبا سنة ١٩٦٧، كما يجب التنبيه الى ان هذه الحركات في اغلبها كانت غير ناضجة في رسم استراتيجيتها النضالية مما ادى بها الى التعثر، اللهم الا ثورة فيديل كاسترو والذي خاض الثورة في جبال مايسترا حتى حقق النصر في ١٩٥٩/١/١ والثورة الساندانية التي انتصرت صيف عام ١٩٧٩ في نيكاراغوا.

وبعد ثماني سنوات من المحاولة فشلت المنظمة في تحقيق أي نوع من التنسيق بين هذه الحركات مما أدى الى ظهور جماعات متطرفة في وطنيتها واقليميتها ركزت كل جهودها على اسقاط نظام الحكم الذي وضعته الحراب اليانكية في بلدها. ولكن هذه المنظمات من من خلال الممارسة النضالية سرعان ما أدركت حقيقة أنها جمعاء تقاتل من أجل هدف واحد، الا وهو تحرير بلادها وشعوبها من النفوذ اليانكي وعملائه فحدث شيء من التنسيق وتأسس «مجلس دفاع أمريكا اللاتينية» «Lateno americano do Defensa Cansejo». ومن خلال المجلس طرحت الحركات الوطنية مصالح أقطارها في إطار القضية الأم: قضية تحرير القارة كلها من النير اليانكي الدكتاتوري المستغل.

وقد اكتشفت هذه الحركات مبكرا اهمية التعاون مع الفلاحين فقوات جيفارا كانت تقيم علاقات صداقة حميمة مع الفلاحين تكلمهم بلغتهم وتحترم عاداتهم وتقاليدهم وملكيتهم وتساعدهم في الحصول على البذور وزراعتها. وفي نيكاراغوا كان الثوار الساندانيون يساعدون الفلاحين والصيادين في اعمالهم ويعلمونهم الحرف اليدوية لكي يستطيعوا كسب لقمة العيش.

وفي أمريكا اللاتينية يمكننا من حيث الخبرة النضالية التمييز بين نوعين من الثوار الرواد:

الاول: الفدائي المثقف الذي دخل ساحة النضال وهو على وعي بأبعاد المعركة حتى استشهد مثل إنرستو تشي غيفارا في كوبا وبوليفيا والقس كاميلو توري في كولومبيا ودوغلاس برابو في فنزويلا وهوغو بلانكو في البيرو.

الثاني: الفدائي الذي أنضجته التجربة النضالية وتعلم من الجبل والبندقية مثال اغوسطو ثيسار ساندينو في نيكاراغوا ومانويل مارولندا المعروف بتير وفيخو في كولمبيا.

ومما يلفت النظر في الثورة الامريكية اللاتينية ان القساوسة قد شاركوا بفعالية كبيرة، ففي السنوات الثلاث الاخيرة سقط منهم في ميدان النضال خمسة كان آخرهم الاب «روميرو» كاردينال السلفادور الذي تمسك بموقفه في الدفاع عن الفقراء ورفض تهديدات المستغلين حتى قتلوه هذا العام أثناء ادائه الصلاة. ولكي نقدم مثالاً أوضح على مشاركة رجال الدين في الثورة نذكر الاب كاميلو توري الذي التحق بالثورة الكولومبية سنة ١٩٦٥، وأجاز استخدام العنف لقلب الواقع الظالم باعتباره رداً على العنف الذي يمارسه الجانب المضاد للتطور، وأفتى باسم الكنيسة بخلود روح الثائر الشهيد الذي يسير في هذا الطريق دفاعاً عن لقمة الفقراء. وفي فتواه تلك يرى أن شراسة المعركة وقسوتها تعتمد ان على ردة الفعل التي يبديها الفريق المضاد الذي يستغل الشعب ويضطهده بحيث يمكن للنضال الشعبي الساعي لقلب النظام أن يتخلى عن طابع العنف اذا ما تخلى المستغلون سلمياً عن اطماعهم وجرائمهم وهكذا يرى الاب كاميلو أن المسؤولية الاخلاقية في تصعيد العنف تقع على عاتق من بيدهم السلطة ويرفضون التغير.

وخلاصة الحديث أن هؤلاء الثوار كثيراً ما عروا السلطات

الحاكمة وأرغموها على القيام باصلاحات لصالح الجماهير، كما حدث في كولمبيا عندما استخدمت الحكومة الجيش - بايعاز من المخابرات المركزية الامريكية - في مساعدة الفلاحين وشق الطرق في المناطق المعزولة لتغير من صورة الجيش الدموية المرسومة في ذهن الشعب وتجعل الفلاحين يتخلون عن مساعدة الثوار والتعاطف معهم. ويكشف الثوار أيضاً عن عجز الخط التقليدي المحافظ عن مجاراة الحياة العصرية ولذلك هل ترانا نبالغ اذا قلنا أن هؤلاء الثوار يعتبرون من ضمير الامة وأملها الحي؟ فبالرغم من ان السلطات تطلق عليهم التسميات «بالمعنى الفني للمفردات» فانهم سيعيشون في ذاكرة الشعب أبطالاً قوميين يرتفعون الى درجة القديسين.

**ومنذ استشهاد ساندينو سنة ١٩٣٤ عمت امريكا اللاتينية حالة من اليأس والسكون تخللتها بعض الانتفاضات في هذا المكان أو ذاك نذكر منها حوادث الاضراب الشهير الذي عم السلفادور سنة ١٩٤٤ وانفجار الثورة الساندانية وخنقها سنة ١٩٥٤ وانتصار الثورة الكوبية في سنة ١٩٥٩ وانفجار الثورة في بوليفيا واستشهاد جيفارا سنة ١٩٦٧، ولكن الثورة سرعان ما استيقظت مرة ثانية بسبب الدعم الذي قدمته الثورة الكوبية سواء في مجال الاعلام او المجال العسكري، واشتدت ضرباتها، فحققت الجبهة الساندانية النصر في حين ان الجبهة الديمقراطية لتحرير السلفادور على أبواب نصر قريب.**

ويبدو لي أن الحديث عن الثورة في أمريكا اللاتينية يتطلب منا العودة الى الجذور الاجتماعية والانتربولوجية في تلك القارة، ذلك أن الاغلبية الساحقة من السكان وخاصة سكان منطقة أمريكا الوسطى ينحدر من سلالة الهنود الحمر، وهم السكان الاصليون للعالم الجديد قبل ان يكتشفه كرستوفر كولمبوس بالآف السنين.

وهذه الحقيقة التي قد تخفى على الكثيرين بسبب الدعاية الاستعمارية المغرضة التي تبثها امريكا وعملاؤها في القارة «الهندية الحمراء» ثابتة بالارقام ومؤكده بابحاث علمية موثقة، فنسبتهم غواتيمالا مثلاً تصل الى ٦٠٪ يتكلمون العديد من اللغات المحلية المتفرعة عن اللغة الام للهنود الحمر، وفي السلفادور تصل النسبة الى مستوى مقارب أما في المكسيك فلا زال ثلاثة ملايين نسمة يتحدثون باللسان الهندي.

وبوصول الرجل الاوربي الابيض الى سواحل القارة بدأت المذابح ضد هؤلاء الهنود بهدف القضاء على سلالتهم وكي تبقى الارض ملكاً خالصاً للغزاة. والواقع أن بعض الحقائق المتعلقة بهذا الموضوع قد شوهت وزيفت، ففي مناهج الدراسة في الولايات المتحدة الامريكية يدرس التلميذ ما يسمى بهمجية الايبيريين (أسبان وبرتغاليين) في معاملة الهنود في أمريكا الجنوبية دون أن يعرف كلمة واحدة عن عمليات الابادة الجماعية التي مارستها ولا زالت تمارسها الولايات المتحدة الامريكية ضد نفس الشعب في الشمال والجنوب.

وفي أواخر القرن الماضي قامت حكومة الولايات المتحدة المكسيكية السائره في فلك الولايات المتحدة الامريكية بحملة تصفية جسدية لهؤلاء الهنود فكانت تدفع مائة دولار مقابل الحصول على فروه رأس الرجل وخمسين دولاراً اذا كانت الفروه لرأس إمرأة وخمسة وعشرين دولاراً اذا كانت لرأس طفل... وظلت تجارة الفرو البشري سائدة حتى اطاحت ثورة الفاتح من سبتمبر ١٩١١ بالدكتاتور بورفير يو دياث.

وكان الغزاة الاوروبيون في القرن الماضي يرغمون الهنود على استهلاك المشروبات الكحولية ويصفونها لهم عاجلاً من أجل ان تروج تجارتها التي تعود عليهم بأرباح طائلة، وقد وصل الامر بالغزاة الى حرق قرى كاملة كان سكانها قد رفضوا إستهلاك المشروبات الكحولية لأنها كانت تتعارض مع شعائرهم وطقوسهم. واليوم تمثل هذه المشروبات اكبر خطر على المجتمع الهندي بسبب الاسراف في استهلاكها.

وعندما انتشرت الدعاية التحررية هب الهنود مطالبين بحقوقهم الانسانية فقامت انظمة الحكم بارتكاب المجازر ضدهم، من هذه المذابح نذكر مذبحة السلفادور سنة ١٩٣٢ التي راح ضحيتها ٣٥ الف نسمة قتلى و١٥ الف جرحى كل ذلك قام به الدكتاتور مكسيميليانو مارتينث لكي يثبت ولاءه للولايات المتحدة الامريكية بعد أن قام بانقلابه الدموي في السلفادور في ١٩٣١/١٢/١٣. أما في نيكاراغوا فالمجزرة التي قام بها الدكتاتور سوموثا ضد المعسكر الساندانى في لاس سيغوبياس سنة ١٩٣٤ أشهر من أن نذكر القارىء بها. هذا بالاضافة الى الوسائل الاخرى التي تستخدم للتخلص من هؤلاء البشر نذكر من هذه الوسائل: عمليات تسميم الدقيق الذي يصل الى القرى الهندية «بالزرنيخ» الامر الذي جعل متوسط العمر بين الهنود ينخفض الى درجة ملحوظة، حيث يصل في منطقة الامازون مثلاً الى ٣٥ عاماً.

والحقيقة أن هؤلاء الهنود الحمر أو من تبقى من هؤلاء الهنود يمثلون اليوم الغالبية الساحقة لسكان الجمهوريات الخمس والعشرين التي تتكون منها القارة، وعلى مدى سنوات الاستغلال والاضطهاد انضم اليهم فقراء المهاجرين البيض وبهذا اصبح الصراع ضد الاستعمار والدكتاتورية صراعاً طبقياً عنصرياً. ولكي نوضح ذلك نورد الحادث التالي:

في سنة ١٩٧١ إستجاب مجلس الكنائس العالمي لشكوى قدمها بعض القساوسة الكاثوليك والمثقفين مطالبين بالتحقيق في حالات

تعـذيب وقتـل جماعيـة قام بها النظـام الـدكتاتوري الموالي للولايات المتحـدة الامـريكيـة ضد قبيلة غواهيبـو الهنـديـة القـاطنـة على بعد ١٨٣ كيلومتراً من العاصمة بوغوتا وانكر النظام الكولمبي الجـريمـة معـترفـاً فقـط ببعض عمليات التعـذيب لمن أسماهم باللصـوص الخـارجين عن القـانـون. وإثر تحقيق مجلس الكنائس العالمي تكشفت الحقيقة المرعبة للواقع الذي تعيشه القبيلة، فستون في المائة من أفرادها مصابون بالسل وثمانون بالمائة مصابون بأمراض تنـاسليـة خبيثـة، أمـا سوء التغـذيـة فقـد كان اكثـر الامـراض «ديمقـراطيـة» حيث وصلت نسبـة الـذين يعـانـونه مئة الى مائة في المـائـة. وتعـود قصة الحدث في أصلها الى سنة ١٩٦٥ عندما وصل المفتش خراميبـو الى القبيلة فتأثـر بالاوضاع اللاإنسانية التي تعيشها فبـذل كل جهـده لمسـاعـدتهـا والتخفيف عنها فتمكن بالتعاون مع موظفيـه من تكـوين جمعيـة تعاونية ومستشفى ومحطة كهرباء صغيرة ونجح في جعل الحكومة ترد لسكان القبيلة مساحة من أراضيها التي كان الاقطاعيون الغزاة قد استولوا عليها بالقوة، وهنا إحتدم الشجار بين خراميبو واحد الاقطاعيين خرج منه هذا الاخير جريحاً، فحاولت الحكـومـة الانتقـام من خراميبـو فإعتصم في الجبال صحبة عدد من رجال القبيلة، وهنا جاء الجيش فارتكب جرائمه التي كانت سبباً في تقـديم الشكـوى، وواصـل خراميبـو الثـورة صحبة رفاقه من الهنود الحمـر، وهي الثـورة التي تركت أثـرهـا في منظمة «M.lg» التي قامت هذا العـام بالاستيـلاء على سفـارة الـدومينيكـان في بوغـوتا مطالبة بالافراج عن بعض المعتقلين السياسيين الذين يمكثون في السجون دون محاكمة.

وحتى لا يطـول بنـا الحـديث عن عمليـات التصفيـة الجسـدية الجـماعيـة التي عانتهـا الجـماهير في أمريكا اللاتينية اقتصر على ذكر التـواريـخ ١٩١١ و١٩٣٢ و١٩٣٤ و١٩٤٤ و١٩٥٤ و١٩٦٨ و ١٩٧٣ كسنـوات دمـويـة ستظـل شاهـداً على ممارسـات الاستعمار اليانكي الوحشية، المتشدق اليوم «بحقوق الانسان» وبالحرص على السلام.

هذه الاوضاع المريرة ساهمت في رسم صورة الفدائي الشهيد في الشعر، فقد عاش الشعراء التجربة وكانوا شهود عيان على حوادثها فأحسـوا احسـاسـاً عميقـاً بالمعنى الكبـير لاستشهـاد الفدائي ابن الجـماهـير الكادحة الذي مات لكي يكون وطنه حراً، وشعبه عزيزاً سيداً. أما عن شعراء اسبانيا ففي هذه الفترة عاشوا ظروف الصراع بين أنصـار الجمهـوريـة وأنصـار الملكيـة وهي ظروف كانت مقدمة للحرب الاهلية الرهيبة التي عاشتها أسبانيا في الثلاثيينات.

وشعـر الاسبـانيـة الـذي يعـالـج موضوع الفدائي الشهيد عامة ومـوضـوع استشهـاد «جنـرال الاحـرار» ساندينو الذي هو موضوع دراستنا خاصة، يقوم في الاساس على معالجة أمرين:

الاول: موضـوع الـوطن، الـذي من أجله تناضل الجماهير وفي سبيله يقدم الشهداء. والثاني: الانسان سواء كان مستعمراً غازياً أو عميلاً محتكراً يحاول اغتصاب هذا الوطن، أو ابناً لهذا الوطن يدافع عنه ويفديه بروحه، وبقدر ما يضحى يكون ممثلاً للجماهير كما سبق أن رأينا.

والـوطن أو الارض في الشعـر «السـانـداني» يتخـذ صورة الأم المغتصبة (بفتح الصاد) التي دنست كرامتها من جراء الاحتلال[٢] وهي أم حزينـة بسبب الاوضـاع المرة التي يعيشها أبناؤ ها ولكنها في نفس الـوقت عظيمـة شماء[٣] فخورة باستشهاد ابنها الفدائي تعيش لذكراه منتظرة يوم النصر:

**أمريكا اللاتينية**
**بألم الأم المشتاقة**
**تنادي**
**تسأل دون كلل**

. . . . . . . .

**بهذا الاحساس الجارف**
**بالشباب اليافع**
**تهدل بطلاً عمره عشرون ربيعاً**[٤]

حتى اذا ما رأت هذه الأم من يواصـل طريق ابنهـا الشهيد نمت عن صدرها زفرات الارتياح:

**عن أرض الموز**
**تنم زفرة طويلة**
**زفرة رجوع**
**لأن الفدائي قد عاد**
**يهمس:**
**ساندينو، ساندينو، ساندينو**[٥]

وهي رغم الحزن في عينيها أجمل أم عرفتها الجماهير تلقى تقدير الجميع:

**تحية لك يانيكاراغوا الفاتنة**
**أم أعظم إنسان**
**في أمريكا اللاتينية.**[٦]

وهي أم ترى أمـل النصر في سقوط ابنها في المعركة شهيداً ورغم معاناة الشكل فهي أم قوية الايمان بانتصار الحق والخير:

**وطن العيون الزرقاء**
**وطن طالما تعذب**
**وبأيمان كان دائماً**
**يبحث عن الأمل**

**في نجمة الذي هوى** [٧]

أما صورة الفدائي الشهيد الذي قدم الروح رخيصة في سبيل الوطن فهي حاضره على الدوام في ذاكرة شعبه وشعوب العالم أجمع، يمثل لهم في كل شيء يرونه في التراب والبحر، في الشجر والطيور الجميلة. وهنا يمكنني القول بأن الصورة الشائعة في الادب الثوري حول عودة الفدائي الشهيد الى الحياة يحمل لشعبه البشرى ويشاركه في جني الثمار كما يقول الشاعر العربي الفلسطيني الشهيد كمال ناصر:

**وقل لوحيدي إذا زار قبري**
**وحن لذكري**
**بأني سارجع يوماً اليه**
**لأجني الثمر.** [٨]

اقول ان هذه الفكرة قد سيطرت ايضاً على الشعر الساندانى (وأستخدم هذا الاصطلاح للتعبير عن الشعر المتحدث عن ساندينو) حيث جعل من الشهيد حياً يرزق بل ربما يكون هذا الشعر قد خطا خطوات اكثر تقدماً في إنضاج هذه الصورة حيث جعل الميلاد الحقيقي للبطل يبدأ باستشهاد، فالشاعر السلبادوري ماويثيو دي لاسيلبا ينشر سنة ١٩٥٦ في المكسيك ديوانه «الكلمة» ومن قصائد الديوان نجد: «اغنية الى ساندينو» التي كتبها سنة ١٩٥٤ وفي هذه القصيدة كما سبق أن رأينا يؤكد على معنى ولادة الشهيد عندما يستشهد حيث يقول:

**أمريكا اللاتينية بألم الأم المشتاقة**
**تهدل بطلا عمره عشرون ربيعا.**

والحقيقة انى بعد قراءة نماذج متعددة من شعر الأسبانية حول هذا الموضوع تبين لي أن الصورة المرسومة لعلاقة الفدائي الشهيد بالتراب الوطني تكاد تكون نفس الصورة التي ظهرت في روايتي «أم سعد» و«العاشق» للشهيد غسان كنغاني، الامر الذي جعل من الشهيد «شيء لا يذهب» ويعيش في ضمير أمته وكل انسان ذي ضمير حتى اذا ما لاحت فرصة المواجهة والتحدي وجدنا:

**طبول تقرع**
**أصوات تلتهب**
**قبضات ترتفع:**
**ساندينو ساندينو ساندينو.** [٩]

والفدائي الشهيد بطل يتلقى الرصاص دائما بصدره فينزف دمه الطاهر ليروي زهرة الحرية حينا ويكون مشعلاً يضيء الطريق للثوار حينا آخر، وهذه العلاقة بين الفدائي والارض هي التي تجعل الفلاح الذي أثقلت كاهله الاحتكارات الاستعمارية العميلة يهمس باسم ساندينو كمنقذ ومحرر ويضعه على قدم المساواة مع الانبياء فيخاطبه كما لو كان حياً يسمعه:

**يابطل القارة**
**ياصاحب الشوكه**
**ياآدم بلا فردوس**
**بلا تفاحة**

. . . . . .

**ولأنني اعرف بأنك حي**
**في قلب الشعب وفي قلب**
**أمريكا السمراء**
**أتناول القلم وفي القرطاس**
**أكتب اليك.** [١٠]

وعندما يرتفع الفدائي الشهيد الى هذه الدرجة من القداسة يصبح رصاصه ايضاً مقدساً، ومجرد ذكر اسمه يذكر باسماء العظماء من أنبياء ومصلحين استشهدوا في سبيل المبدأ لأنه يدافع دائما عن الحق والخير والجمال:

**متى تكلم قال:**
**«قضيتنا ستنتصر**
**لأنها قضية عدل**
**لأنها قضية حب**

. . . . . .

**لأن نموت ثوار**
**خير**
**من أن يعيش مستعبدين»** [١١]

ومن الصورة المشرقة للفدائي يستخرج الشعراء الصورة المظلمة لاعدائه من مستعمرين وعملاء محليين، وهم دائما يظهرون على حقيقتهم قتلة، لصوص، غدارين، لا معنى للقيم الانسانية عندهم وغير الدولار لا يتخذون ربا.

**كان الجنرال ساندينو مبتهجاً**
**وعلى المائدة كان القاتل ينتظر**
**أسود اللون قواداً في بيوت الدعاره**
**بينما رفع الكأس مرات كثيرة**
**في جيبه كان يرن ثمن الجريمة**
**ثلاثون دولاراً مشؤومة.** [١٢]

وهؤلاء الاعداء للارض والانسان يطلقون على الفدائي كلمة «لص» بقصد الاهانة وهم يعرفون أنه غير ذلك، الامر الذي جعلهم سخرية للشعب لدرجة ان هذا الاخير بدأ يستخدم كلمة لص او قاطع طريق «Bandolero» استخفافاً بهؤلاء المجرمين:

**أحد لم يشك في أن**

ابن القرية المنسية جداً
في دمه يحمل
قدر ثوري عظيم
هكذا تبدأ قصة
الفدائي البطل
هكذا يبدأ مجد
اللص الالهي.[١٣]

وتبلغ السخرية أقصاها عندما يتوجه الشاعر الى الثوار داعياً الى تشديد النضال فيستخدم كلمة «لص»: -

أماماً الى المجد هيا
اضربوا الطبول يالصوص!
ولتقف على الاقدام القارة كلها
لترانا نموت كراماً.[١٤]

ظاهـرة اخـرى يتميـز بها الشعر السـانـداني الا وهي ظاهـرة النصـوص مجهولـة المؤلف، فكثير من القصـائـد التي تعالج هذا الموضوع نجدها مشفوعة بتوقيع «مجهول» «Anonimo» وتفسيرنا لهذه الظـاهـرة هو أن هؤلاء الشعـراء الذين غنوا وأنشدوا جنرال الاحرار (سـانـدينـو) قد كتبـوا هذه القصـائـد داخـل السجون والمعتقلات وأخـرجـوها مهربة أو أنهم كتبوها في ظل الاحتلال اليانكي والتسلط الـدكتـاتـوري وتجنبـا للأذى وحفاظاً على لقمة عيش أطفالهم فلم يشفعوها بتوقيعهم، فشاعت دون أن يعرف كاتبها.

وهنا يجب ان نحذر الخلط بين هذه النصوص والنصوص الشعبية التي تتغنى بجنـرال الاحـرار لأن صورة سـانـدينـو في الشعر الشعبي موضـوع آخـر يخرج عن إطـار مقـالنـا هذا مثـال ذلك تلك الاغنية الشعبية الشائعة التي لا نجد مانعا من التذكير بها حيث تقول:

ساندينو قتلوه
دون أن يذهب الى المعركة
والمسؤول عما حصل هو
العراب حامي الارض
ان أردت رؤية ساندينو
فمن القديسة تريسا اطلبه
في منتصف غابة الصنوبر
دون رأس تركوه

وبـما اننـا تطرقنـا الى الجـانب الشعبي في الشعـر السانداني أود التنبيـه هنـا الى شخصيـة الهنـدي الاحمـر التي تظهـر عادة في شعـر أمـريكـا الـلاتينيـة، وهي في الحقيقـة ظاهرة تستحق دراسة خاصة تكشف عن هويتهـا، وفيـما إخترنا من قصائد نجد الهندي حاضراً بعـاداتـه وتقـاليده ومعتقداته وأساطيره وروحه الثائرة المتمردة المحبة للخيـر والحـريـة والعـدالـة، الرافضة للقيد والاضطهاد واغتصاب الحقوق. فشخصية الهندي يحملها شعراء أمريكا اللاتينية في اعمق أعماق وجدانهم حيث نجد كثيرا من دواوينهم وقصائدهم خصصت لهذا المـوضـوع كمثـال لذلـك نذكـر ديوان «تكريم الى الهنود الحمر الامـريكان» لارنستو كاردينال،[١٥] وديوان «السوق الهندي وقصائد اخرى» لانطونيو ساندينو إرناندث[١٦]

وقبل أن اقدم القصائد التي اخترتها في موضوع الفدائي الشهيد ساندينو أود الاشارة الى انني اعتبر المقال بداية أرجو ان نتمكن من مواصلتها وإنضاجها لأن ما قيل في ساندينو ينطبق ايضاً الى حد ما على ما قيـل في بقيـة كبـار الثوار مثل جيفارا وشهداء كثيرين مثله، وقـد ذيلت النصـوص بترجمـة مختصرة للشعراء عل في ذلك شيئاً من النفـع، والنصـوص المختارة جاءت لشعراء من مختلف انحاء القارة السمـراء ومن اسبـانيـا ايضـاً، الأمـر الـذي جعلنـا نقـول **«شعر الاسبانية»** ولا نقول «الشعر الاسباني» او «شعر امريكا اللاتينية».

اما القصائد أو اجزاء القصائد المختارة فهي على التوالي: «هنيئاً لك ياثائر أمريكا اللاتينية» و «ساندينو» و «اهزوجه المآثر» لبابلو نيرودا[١٧] و «نوفمبر» لبابلو أنطونيودي لاكوادرا[١٨] و «ثلاثية أمريكا الـوسطى الى الجنـرال ساندينو» لأوسكار أوكوستا[١٩] و «ساندينو» و «سفـر التشي» لليـونيـل روغـامـا[٢٠] و «سـانـدينـو» لسـالمـون دي لا سيلبـا[٢١] و «الى نيكـاراغوا» لرفائيل أريفالوا مارتينيث[٢٢] و «تأبين لأوولفوبون» و «ساعة الصفر» لارنستو كاردينال[٢٣] و «عملية هبوط» لرفائيل البيرتي[٢٤] و «الى الشعراء في المنفى» لارنستو ميخيا سانتشت[٢٥] و «نيكاراغوا» لاوسوالد إسكوبار بيلادو[٢٦] و «البطل» و «بفضلهم سأشدو ياسادة» و «يارفاق» و «٢١/ فبراير» لشعراء مجهولين.

وبعد...

اذا كانت تجربتنـا كبشـر تنتمي الى ذلـك القلب العربي النازف منـذ إثنـين وثلاثين عاماً.. الى تلك الارض التي دفاعا عن هويتها القـوميـة تلد كل لحظـة شهيـدا، قد جعلتنـا اكثـر قناعة بأن هؤلاء العظماء هم تراث إنساني، لكل الاحرار وذوي الضمائر الحية حق في الاعتزاز به، فمع شاعر السلفادور: ماوريثيو دي لاسيلبا نقول:

## ياصاحبي لا تسألاني ساندينو من أين كان

لا تسألاني أين واجه الموت الزؤام
لا تسألاني عما يفهم بمجرد النظر الى نيكاراغوا
وساندينو في المعركة ثابت

لا تسألاني . . لكن لا تتشككا
لا تسألاني . . لكن لتعلما
أن ساندينو قد انتشر
من البحر الى الجو
من الهاوية الى السماء
من الموت الى الحياة
قد امتد
من السهل الى الغابة الشاسعة
من القار الى كوكب الزهرة
من الصرخة الى الضمير

اتركاني إذاً
أرسم بيدي المحطمتين -
اللتين من بين اصابعهما يشرب الامل -
عشرين دائرة دمٍ
تقوم على الميتة المأساوية للبطل.

## هنيئاً لك ياثائر أمريكا اللاتينية

في مورو بوتنتي
لن تغيب الشمس مرة اخرى
في الخيط الرفيع
الذي يجوب الجبل
لن يزهو مرة اخرى
السأم
في «كلالي» لن تكون العاصفة حزناً
وطيور البوكويو لن تفز فزعة
على قارعة الطريق الترابي الموصل
الى «ماتيغواس»
كل شيء يكمن في نور إنسان
في اسم يتردد في الجبل
ساندينو، ساندينو، ساندينو
الفلاح الذي يخرج من موت الى موت
في شجرة البن
يبحث عن مبرر للوجود
وعامل المناجم
بكل ما اوتي من قوة
يخلع الدبله للفتاة اليانكية
والطفل الذي يسود الاوراق
في المدرسة الكوخ
بالاقليم السيغوبياني
المرأة الوردة التي
تغسل ذيل ردائها
بوردة أقدامها
كلهم همساً يقولون:
ساندينو، ساندينو، ساندينو
عن أرض الموز
تنم زفرة طويلة . . .
زفرة رجوع . . .
لأن الفدائي قد عاد
يهمس باسم:
ساندينو، ساندينو، ساندينو
نافذة أمل:
تنظف راية للوطن
اين سيختفي غداً
اللص الذي على
الخيانات الشنيعة يتستر؟
الكذاب اللبرالي أين
باكذوبته سيذهب؟
ماذا عن التيفوئيد الذي
بدمه الآن من
المآسي يتغذى؟
ماذا سيكون عن
اليانكي الكريه
الذي الينا ينظر من البرج الاسود
المزود بالمدافع؟
ماذا عن السفير ذي الكرش
الذي يسلمنا؟
ماذا عن كل هؤلاء؟
عندما الشعب من جديد
يهدر باسم ساندينو الهندي الاحمر؟
ساندينو، ساندينو، ساندينو

طبول تقرع
أصوات تلتهب
قبضات ترتفع :
ساندينو، ساندينو، ساندينو.[٢٧]

## ساندينو

حدث ذلك
عندما في أرض التي هي أرضنا
دفنت الصلبان
وأفنيت كسيحة محترفة
وأوشك الدولار ذو الاسنان
الغازية أن يعض الارض
من عنق أمريكا الرعوية
نهش بنيا بأنياب فتاكه
غرز في الارض الطرية أنيابه
بل الطين بالويسكي والدم
رئيس ذو بزة رسمية أقسم
«أن تكون معنا الرشوة يومياً»
ثم وصل الحديد
وشطرت القناة المدينة
هنا الاسياد، والخدم هناك
إنطلقوا نحو نيكاراغوا
ببزات بيضاء نزلوا
يقذفون الدولار والنار.
ولكن قائداً ظهر وقال:
«لا،
هنا لن تبقوا. . هنا لن تستقروا.
وعدوه بمنصب رئيس
بقفازات وحرس شرف
وحذاء مطلي.
خلع ساندينو «الجزمة»
وخاض في المستنقعات المرتجة
في الغابة، انقسم الفريق المبلل بالحرية
الى ثلاث مجموعات.

ورد على نيران الغزاة بالمثل
الغيظ اليانكي
ما كان صعباً تفسيره
سفراء معتمدون أقنعوا العالم
أن حبهم كان نيكاراغوا
وأنه توجب على الامن
ذات مرة، أن يصل الى
قلبها النحس
الدخلاء شنقهم ساندينو
أبطال «وول ستريت»
ابتلعتهم المستنقعات
صرعهم البرق.
اكثر من سكين تلاحقهم
كأفعىٰ في الظلام
حبل أيقظهم
معلقين على شجرة
حملوا ببطء بطائرات عمودية زرقاء
ونباتات متسلقة قاتلة
وفي ساحة الشعب كان
ساندينو صامتاً. . .
في كل مكان كان يقتل الامريكيين
ويحاكم الغزاة
أثناء القصف الجوي
وهجوم المدرعات
وتقدم الهراسات الجباره
كان ساندينو بين فدائيه
كشبح في الغابة
كشجرة إنقصفت
أو سلحفاة نامت
أو نهر إنزلق. .
لكن، الشجرة والسلحفاة والتيار
كانوا الموت المنتقم
كانوا أنظمة للغاب
وعلامات عنكبوت قاتلة. . .

ولكن عندما فشلت النار
والدم والدولار في تدمير
برج ساندينو الشامخ
وقع مقاتلو «وول ستريت »على
إتفاقية السلام
دعوا الفدائي للاحتفال بالمناسبة
وعميل أستؤجر حديثاً
أفرغ فيه رصاص بندقيته[٢٨]

**أهزوجه المآثر**

. . . . دخل ساندينو الغابة
وصب رصاصه المقدس
على العصابات البحرية الغازية
التي في نيويورك ترعرعت
ومن نيويورك مولت
إشتعلت الارض
وتردد صدى حفيف أوراق الاشجار
اليانكي لم يضع في حسابه ما حدث
ارتدى افخر البزز العسكرية
كان حذاؤه وسلاحه يلمعان
ولكن من تجربته عرف في الحال
من هو ساندينو
ومن هي نيكاراغوا
كل شبر منها كان قبراً للصوص الشقر
من الهواء والشجر والدرب والماء
كان يتدفق فدائيو ساندينو
حتى الويسكي الذي فتحت زجاجاته
منها كانوا يتدفقون
محاربو لويسيانا الاماجد
كانوا يمرضون من الموت المفاجىء
متعودين على شنق السود
ليبرزوا شجاعة
تفوق شجاعة البشر
ألف مقنع مشغولون باسود
وحبل وجذع شجرة
هنا تغيرت الصفقات التجارية
فساندينو يهاجم وينتظر
انه الليل الذي أرخى سدوله
انه النور الذي في البحر يقتلهم
ساندينو قلعة برايات
بندقية مشحونة بالامال.
كانت التجارب جداً مختلفة
في «ويست بوينت» كان التعليم نظيفاً
قط ما علموهم في المدرسة
أن الذي يقتل يمكن أن يموت:
الامريكيون الشماليون ما تعلموا
أننا نحب أرضنا الفقيرة الغالية
وأننا سندافع عن الراية
وأن الراية والارض من
المعاناة والحب قد نشأتا
إن لم يكونوا قد تعلموا
هذا في فيلادليفيا
فبالدم قد تعلموه في نيكاراغوا
هناك كان قائد الشعب ينتظر
قائد الشعب: أغوسطو تيسار ساندينو
اسمه في هذا النشيد سيظل عظيماً
كالومض.
كي يمدنا بالنور
والنار
على طول المعركة.
من أجل السلام
في ليلة حزينة
دعي ساندينو
الى حفلة تكريم
في بيت السفير الامريكي
(لان الاسم الكامل للقارة
قد اغتصبه هؤلاء القراصنة).
كان الجنرال ساندينو مبتهجاً

أنخاب النبيذ والشراب صاعدة نازلة
واليانكيون الى بلادهم يعودون
منهكين مهزومين.
والمأدبة مقامة على شرف
نضال ساندينو وإخوانه
وعلى المأدبة كان القاتل ينتظر
أسود اللون قواداً في بيوت الدعاره
بينما رفع الكأس مرات كثيرة
في جيبه كان يرن ثمن الجريمة:
ثلاثون دولاراً مشؤومة
آه يا مأدبة الخمر الدامي!
آهخ ياليل!
آه ياقمر الدروب الزائف!
آه يانجوماً صفراء لم تتكلم
آه ياأرضاً خرساء عمياء في الظلام
أرض لم تحتجز جواده!
آه ياليلة غدر تركت
قلعة الشرف في ايدٍ لئيمة!
آه يامأدبة الفضة والموت!
آه ياشبح الغدر الذي اقترفوه!
آه يابهو النور الذي ازدهر
من ذلك الحين مكسور الجناح
مجللاً بالسواد!
نهض ساندينو
وما علم أن إنتصاره
قد انتهى
وأن السفير اليه كان يشير
مكملاً بذلك دوره في الجريمة:
كل شي كان متفقاً عليه
بين القتلة والامريكيين اليانكيين
لتنفيذ المؤامرة:
هناك على الباب عندما عانقوه
ودعوه وحكموا عليه بالاعدام!
تهانينا!
وإبتعد ساندينو
صحبه الجلاد
صحبه الموت
يسير. (٢٩)

## نوفمبر

حمل الفدائي الشهيد الى كوخه.
الفرسان الذين جاءوا
من الطرق الترابية ردوا
عبر الاحراش يرددون:
«استشهد!»... «إستشهد!».
ويصعدون أنين نوفمبر الصعلوك.
أيدٍ أسرت الاهليلج في الوحل
وعلى الدوام هدأت الاضطراب المستمر
والآن عصبت اكفان النسيج البيضاء
تفزع جناح الذبابة الهازىء الأزرق
لكن نقطة دم صغيرة ملحة
تتفتح كعين الينبوع المتدفق
على الصدر ببطء بقعة مرجان تتمدد
صانعات الفخار الى الوردة النامية ينظرن
وردة في غير أوانها نامية.
ولما كان المصير محدداً
انهمرت دموعها مرة غزيرة
آه! ياوجوه شعثاء
آه! ياصمت أطبق جانب الوحل
الجاف اللامنتهي
جرار حائره بين الايدي الفقيرة
ونوفمبر في الخارج بعجاجه المرالكريه يمر...
والفرسان العائدون كئيبون
خيالات وذكريات فقط
يروون.
كم من بطل واجه الموت
ـ وظلت جفون كرمه الظليل ـ

برصاص مسدسه الساخن
بيده يطلق النار
أو بصرخته
التي ملأت تاريخ المعركة!
والوردة من الحياة تنمو
كقماش «الايلو» لطخ بدم
ليس دمها!
هناك لفظوا آخر أنفاسهم
اولئك الذين، الأن بخوفٍ
يحرسون عتادهم مترصدين
صوتاً أو حركة
العدو الذي من أجله واجهوا
إشارات غريبة.
أو اولئك.
ـ اللائي خرجن سالمات ومن
ابريل مصوغات ـ
اللائي نزلن الى الاعياد بأسمهن
المكتوب بالامل!
وردة الشعب!
صانعات الفخار
يقضين الوقت
ويرين البقعة الارجوانية
استمرارية لاسندها
سكون يغزو المنطقة ويمسحها
بينما هن يبكين
آه!
وبصورة آليه تعود ايديهن
لشهر الموت
تدير الجرار السود
دعوا الطين بعلامات يختم تاريخه
بأنينه الصارخ دعوا نوفمبر
يجفف الوحل!
حمل الفدائي الشهيد الى كوخه.
ووردة حمراء فقط
ببطء تنمو
في الجرار الهندية[٣٠]

**ثلاثية أمريكا الوسطى**

**الى الجنرال ساندينو**

الموت مات وهو لم يمت

تشيلي: أدونيس

**أبا البحر وقرين الألم**
**إبن الشجرة والقبرة البريئة**
**أخا الامسية**
**وعرق الحرية الذي يحرك شبحك**
**ياقائد الذرة والشوفان**
**مالك البندقية والقبر**
**روحك تنبعث في نفس**
**الانسان الصافية التي كانت مظلمة**
**صوتك ينبعث أرجاً ومؤثراً**
**جارحاً بحده الذي يبعث الحنو**
**في الوحشة الساكنة الأسيرة**
**وعلى الصوت السحري لحنجرتك**
**وفي غياب الصقيع الابيض**
**شعب أمريكي يثور.**

**ـ ٢ ـ**

**يابطل القارة**
**ياصاحب الشوكه**
**ياآدم بلا فردوس، بلا تفاحة**
**يارجل الحنين الريفي**
**الذي بيديه حرر الاجواد**
**ياأمير الدغل والضباب**
**جندي بزي فلاح**
**أوجد الراية التي تضيء**
**قلب الانسان الامريكي**
**رجل السيف والرمح**
**الذي يقود الفرسان بمهارة**

حرر الريح الاسير
برزخ من النجوم السائرة
على صورتك يلقي ضوءه
وبالماس يزين روحك
- ٣ -
في طعم المعادن الغريب
نشرب دمك وإحساسك
يداك تعطينا القوت من
فواكه تفاحات موسيقية
بين الذرة البيضاء والصبار
تتفتح بطولتك ومعاناتك
سيفك في الضباب البارد ينتظر
والمستعمرون والغم
في أرضنا الخضراء ما زالوا يقيمون
ولأنني أعرف انك حي
في قلب الشعب
وفي قلب أمريكا السمراء
أتناول القلم وفي القرطاس
أكتب اليك.[٣١]

## ساندينو

ناضل في «لاس سيغوبياس»
مرة كتب الى «فرويلان توريثوس»
قال: لو شاءت سخرية القدر
لليانكيين أن يطعنوا فدائييه كلهم
في القلب
فإن ساندينو سيجد أكبر كنز للوطنية
وبذلك يذل الدجاجة التي تتقمص
دور النسر، وتتباهى
بالدرع اليانكي
ثم قال
انه اذا ما وجد نفسه وحيداً
(شيء لم يصدقه)
فإنه سيضع نفسه
بين مائة قنطار من الديناميت
الذي غنمه في المعركة
وبيده سيفجرها
كي يقول الناس على بعد أربعمائه
كيلومتر في جميع الاتجاهات
أن ساندينو قد إستشهد[٣٢]

## سفر التشي

أغوسطو ثيسار ساندينو
أخا «خوان غريغير يو كوليندرس
وميجل أنخيل اورتيث
وخوان أو مانثور
وفرانثيسكو استراداً
وسقراط ساندينو
ورامون راودالس
وروفوس مادين
متى تكلم قال:
«قضيتنا ستنتصر
لأنها قضية عدل
لانها قضية حب».
وأحياناً أخرى كان يقول:
«ساموت
مع القليلين ممن يبقون معي
لأن نموت ثواراً
أفضل
من أن نعيش مستعبدين»[٣٣]

## إلى نيكاراغوا

هم الجاحدون
لم يكف قط سهل الاند الكبير
آه ياوطني باعوك، ويوماً

ما ملكوك.
بل غير القلب القاسي المتحجر
ما ملكوا.
كيف عجز الاشراق السماوي
لهذه الشمس الاستوائية عن
تخييب أحلامهم التجارية
ولا أبال بحيراتك المزرق
ردهم عن إصرارهم؟
ساندينو أنقذك.
على ظهره العملاق الدامي
حمل هو انك.
كمنقذ استدعى التاريخ
وفي حساب نيكاراغوا
رأت الأمم أن ثمن بيعها
مسدد بدمها وشرفها.[٣٥]

### ساندينو

**ذات مساء أقام خوسه مارية مونكادا**
**حفلة تكريم لساندينو**
**اكواب العرق من قيثارة**
**ونكات وأغاني**
**بينما الجميع في حبور**
**جاءت عجوز**
**تحمل فتاة طاهرة**
**«هذا الجمال**
**هذه اللؤلؤة**
**تنافس الحسن نفسه»**
**ـ قال مونكادا ـ**
**«لملذاتي احتفظت بها**
**ولكنا الان أصدقاء**
**الى الابد!**
**اليك اقدمها**
**عن طيب خاطر**
**فخذها! هي لك»**
**الفتاة التي كانت تبدو بنت ثلاثة عشر ربيعاً**
**كانت ترتجف**
**ولكن ساندينو نهض غاضباً وقال:**
**«هذه الفتاة هي نيكاراغوا**
**ولن تكون لك بعد اليوم**
**ولا لأحد آخر**
**لن يستطيع احد اغتصابها**
**او إهداءها»**
**حمل ساندينو الفتاة على الحصان خلفه**
**وغاب في الظلام**
**في ديجور نيكاراغوا**
**عند الصباح وصلا الى دير**
**«راهبات المحبة»**
**ومنذ لك الحين تعرف**
**الفتاة بسور مارية اغوسطو**
**وهي اليوم في جزر الفلبين**
**تساعد الفقراء.[٣٤]**



### تأبين لأدولفوبون

**قتلوك**
وما قالوا اين دفنوك
لكن من يومها أرض الوطن
بأسرها أصبحت ضريحاً لك
أو لنقل:
كل شبر من تراب الوطن
يحتضن رفاتك
بعثت من بين أحداث الموتى
ظنوا بأنهم قتلوك بكلمة «اطلقوا النار»
ظنوا بأنهم دفنوك
وما فعلوه هو أنهم زرعوا بذرة.[٣٦]

عنها سندافع بالبنادق تخفق في اليد» .
في الشمال قائدك ساندينو
أسدك الذي بوثبته يقيد الظلام .
في الجنوب عصفورك (التفاحي) العظيم شادٍ
روبن الذي اليك ينتمي ،
هو كلمتك وأريجك العباق .
معهم فقط تكفي نيكاراغوا
وطن العيون الزرقاء
بحيراتك المتموجة لا غيرها
ترى كيف تعذبني لياليك الطوال
وتاريخك المأساوي
بالايام الجريحة يغص
في زمان لا ينتهي
وطن طالما تعذب
وبإيمان كان دائماً
عن الامل يبحث في
نجمه الذي هوى . (٣٩)

### البطل

بطول بندقيته كانت قامته
في المعركة واضحاً كان صوته
رزينة خطواته ، حية نظراته
كطلقة نور ، كشعاع
كم من نهر كان يجري في دمك
كم من وطن كان مشبكاً في شرايينك
قلبك كله كخلية
عسلها لذيذ ، ونحلها بري
كان ظلاً في الجبل المظلم
كان في الغابة شجرة تضاف للاشجار
كان طائراً بريش طويل وجميل
كان أسداً يزأر أو ورقة أشجار تحف
كان الاحراش كلها ، كان القمة
السهل كان ، والنهر والعصفور الذي يغرد
رصاصة الصياد غير المنتظرة كان
كان الكمين والصرخة وشظايا القنابل
كان شرف الشعب مجروح الكرامة .
بحذاء طويل الرقبة من اجل الوطن
كان يقاتل
لكي يسترد حريته الضائعة
مجد هو اليوم وراية مرفوعة
شبحه العملاق
مع الشعب الذي يناضل ولا ينسى يعيش
بيده الوطن قد اصبح
وببندقيته الاساطير قد سجل . (٤٠)

### بفضلهم سأشدو ، ياسادة

بفضلهم سأشدو ، ياسادة
قصيد الساعة
لجنرال همام
سأقدم التشريعات
فلتسكب الكؤوس
ولنصف الخمر اكثر
ولنشرب هنيئاً
في حياة ذلك
الساندينو الشجاع
بحفنة من الرجال
ساندينو صمد
يقولون سيموت
ولكنه يولد ويحتضن
ساكاسا قال لساندينو
«سأنسحب ،
فالولايات المتحدة الامريكية
لن نقهر» .
مرة شاداً يديه
ساندينو قال :
«بعشر مليمات

أبيع الرأس الامريكية».
عاش الوطن ياساده!
عاش الابطال كُلهم.
بذلوا الدماء
أحراراً ليظلوا.
عاش محب الوطن ياسادة
مبتهجاً يقاتل
للغزاة الطامعين يتصدى[٤١]

### يارفاق

رفاقي، محبي الوطن، ياإخوتي
أبداً لا تيأسوا
نعم. فداء وطننا نموت
ليظلِ في التاريخ محفوظاً: أننا كراماً متنا.
مدعماً هذه الصفوف فليأت كل محب للوطن
لأنكم غداً لن تندموا
يوم يأتي اليانكيون
ومن فوق أجسادنا يمرون
قائدنا ساندينو بيننا
أن نهب للتحرير يريدنا[٤٢]

### ٢١ شباط

أقطار أمريكا الاسبانية
ونيكاراغوا في الوسط
إبك الحادي والعشرين من فبراير
إبكيه
أغوسطو ثيسار ساندينو
أيها الفدائي المقدام
في الحادي والعشرين من فبراير
بالغدر وحده قتلوك
أغوسطو ثيسار ساندينو
شباب أحرار.
في الحادي والعشرين من فبراير
بدمك قد صبغوا رايتهم.
شعوب أمريكا الاسبانية
في الحادي والعشرين من فبراير
إصهري برنز الاشراف
وإصنعي تمثالاً لساندينو.[٤٣]

### ملاحظات:

١ ـ في هذا الشأن يمكن مراجعة:
أ ـ إرنستوتشي جيفارا: الحرب الفدائية، هافانا ١٩٦٣.
ب ـ أومبيرتو أورتيغا سابيدرا: خمسون عاماً من النضال الساندانى، دار دياخيناس للنشر، المكسيك ١٩٧٨.
جـ ـ هيغو بلانكو: الارض أو الموت، سننتصر، ليما ـ البيرو ١٩٦٤.
٢ ـ كما في قصيدة «ساندينو» لكارلوس ميخيا غودوي.
٣ ـ كما في قصيدة «الى نيكاراغوا» للشاعر البرازيلي كارلوس مادتينز دا سيلبيرا المنشورة في صحيفة حزب الحركة الجمهورية عدد ١٨/ فبراير ١٩٦٦ ماناغوا.
٤ ـ ماوديثيو دي لا سيلبا: «أغنية الى ساندينو»، الكلمة، مطابع خوان بويبلوس، المكسيك ١٩٥٦.
٥ ـ بابلو نيرودا: «هنيئاً لك يابطل أمريكا اللاتينية»، منشورة في صحيفة حزب الحركة الجمهورية عدد ١٨/ فبرار/ ١٩٦٦ ماناغوا.
٦ ـ إدموندو غيفارا: «تحية شعرية الى ساندينو»، جاءت في مقال جيورج نيوندورف: المسألة العرقية في امريكا، المجلة المحافظة للفكر في أمريكا الوسطى، عدد نوفمبر ١٩٦٩.
٧ ـ اوسوالدو إسكوبار بيلادو: «نيكاراغوا»، قصائد مختارة، المطبعة الجامعية، سان سلبادور ١٩٦٧.
٨ ـ كمال ناصر: الاعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٤.
٩ ـ إنظر ملاحظة رقم: ٥
١٠ ـ أوسكار أو كوستا: «ثلاثية أمريكا الوسطى الى الجنرال ساندينو» مجلة «البلاغ الامريكي»، كوستاريكا، فبراير ١٩٥٥.
١١ ـ ليونيل روغاما: «سفر التشي» صحيفة تابير، عدد نوفمبر ١٩٦٩، ليون ـ نيكاراغوا.
١٢ ـ بابلو نيرودا: «اهزوجة المآثر»، نيكاراغوا وشعبها، كاراكاس ـ فنزويلا ١٩٦١.
١٣ ـ انظر ملاحظة رقم: ٢
١٤ ـ علي بانيغاس: «نشيد الجيش المدافع عن سيادة نيكاراغوا»، اغاني الوطن، ليون ـ نيكاراغوا بدون تاريخ وبدون تحديد دار النشر.

١٥ ـ ارنستو كاردينال: تكريم الى الهنود الحمر الامريكان، ١٩٦٩.

١٦ ـ انطونيو ساندينو إرناندث: السوق الهندي وقصائد اخرى، ماناغوا، ١٩٥٦.

١٧ ـ الشاعر التشيلي «Pablo Neruda» وأسمه الحقيقي «Neftali Ricardo Reyes Basoalto» ولد في «Parral» الواقعة في وسط تشيلي في ١٢/ يوليو/ ١٩٠٤، قضى طفولته في بلدة «Temuco» حيث درس المرحلة الابتدائية وتعرف على الشاعرة التشيلية الكبيرة «غابر ييلا مسترال» التي كانت في تلك الفترة مدرسه للغة الاسبانية، وفي سنة ١٩٢٠ ينتقل الى سانتياغو العاصمة وينشر اول عملين له: «الشفق» و «أغنية العيد» وفي سنة ١٩٢٤ يظهر له كتاب «عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة» وهو اكثر كتب الشعر انتشارا وقراءة في أمريكا اللاتينية، وإن كان عملاه السابقان يظهر فيهما طابع «الحداثة» فإن هذا العمل الثالث يغلب عليه الطابع الرومانسي.

في سنة ١٩٢٧ عين قنصلا لبلاده في «Birmania» فأتيحت له فرصة خوض تجربة جديدة ظهرت في كتابه «إقامة في الأرض» الذي طبع الجزء الاول منه سنة ١٩٣٣ والثاني سنة ١٩٣٥، وفي سنة ١٩٣٤ عين قنصلا لبلاده في مدينة برشلونة حيث سرعان ما نقل الى مدريد، فيعيش الحياة السياسية في أسبانيا الجمهورية بكل زخمها فتتغير مفاهيمه الايديولوجية ويساهم في تحرير أشهر مجلتين أدبيتين أسبانيتين في تلك الفترة وهما مجلة «Cruz y Raya» ومجلة «Reui sta Ocidente» ويقيم علاقات طيبة وحميمة مع أدباء اسبانيا من جيل ١٩٢٧ مثل غرثية لوركا ورفائيل البرتي وميغل إيرناندث (شاعر الحرب الاهلية الاسبانية)، ثم ما لبث أن أنشأ مجلة ادبية أطلق عليها اسم «الحصان الاخضر للشعر» (Caballo Verde Para Le Peeia) وتحدث الحرب الاهلية فيعيش مآسيها التي تنعكس في ديوانه «أسبانيا في القلب» الذي ينشره سنة ١٩٣٧، وهو جزء من كتابه «Tercera Reidesncia» الذي يقف فيه الى جانب الجمهوريين الاسبان.

بعد نهاية الحرب الاهلية الاسبانية كان نيرودا قد نقل الى سفارة الارجنتين في باريس ومن هناك نظم عملية نقل الكثير من اللاجئين الاسبان الى تشيلي، التي يعتبرها «أعظم عمل إنساني قام به طول حياته» وفي سنة ١٩٤٠ ينتقل بمنصبه الى سفارة بلاده في المكسيك ومنها يقوم بزيارات متكررة الى غواتيمالا وكوبا والولايات المتحدة الامريكية.

ويعود الى بلاده فيخوض الانتخابات البرلمانية ممثلا للشيوعيين فيفوز بالمقعد، ولكن الظروف السياسية سرعان ما ترغمه على الاختفاء والعيش في المنفى فيعود الى التنقل بين اوربا وروسيا والصين، وتتبلور تجربة اللجوء المرة هذه بما فيها من إحساس عميق بالظلم الذي يلحق بالانسان في أمريكا اللاتينية نتيجة تلك الانقلابات العسكرية الرجعية التي ترغمها الولايات المتحدة الامريكية فيصبها في كتابه «نشيد عام» الذي ينشره سنة ١٩٥٠ وهو عمل رائع غني يعالج قضية الارض والعادات والتاريخ في أمريكا اللاتينية، ويعود لمعالجة نفس القضية في كتابه التالي المنشور بعنوان: «أناشيد أولية».

والحقيقة أن آثار نفتالي ريكاردو الشعرية أوسع من أن تعرض لها هذه المعالجة السريعة، وحت لا نواصل الطريق الذي سيطول إذا ما أردنا ذكر بقية أعماله نقول أن آخر كتاب له ظهر هذا العام في مدريد بعنوان «النهر المستور» (EL Rio Invesible).

وفي سنة ١٩٧٠ تعقد الانتخابات الدستورية الحرة في تشيلي فيرشح نفسه لرئاسة الجمهورية، لكنه سرعان ما يتخلى عن ذلك ليفتح المجال رحباً أمام «سلبادور الليندي» مرشح الاتحاد الشعبي الذي يفوز فعلا في تلك الانتخابات بأغلبية ساحقة، وتقوم الحكومة الجديدة بتعيين صاحبنا سفيرا لها في باريس، وهناك تسوء صحته فيعود الى بلاده ويشتد عليه المرض فيلقى وجه ربه في ٢٣/ سبتمبر/ ١٩٧٣ بعد أن شاءت له الظروف التعسة أن يتجرع في الايام القليلة الاخيرة من حياته كأس الانقلاب اليميني الرجعي الذي أطاح بحكومة الرئيس الليندي الدستورية.

لقد كان بابلو نيرودا اكبر صوت شعري في أمريكا اللاتينية حصل في حياته على جوائز عديدة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، «الجائزة المحلية للشعر» ١٩٤٤ و «الجائزة الوطنية للادب» ١٩٤٥ و «جائزة السلام العالمية» ١٩٥٠ و «جائزة ستالين للسلام» ١٩٥٣ وتوج ذلك بـ «جائزة نوبل للادب» سنة ١٩٧١.

١٨ ـ ولد الشاعر والصحفي المشهور «Pablo Antonio De La Cuadra» في ماناغوا في الرابع من ديسمبر ١٩١٢، عاش طفولته في بيئة ريفية يفلح الارض ويربي الماشية ويقطع الاخشاب، وفي أواخر العشرينات يؤسس بالتعاون مع الشاعرين النيكاراغويين «Jose Antonio Urtecho» و «Juaquin Pasos» الحركة الادبية المعروفة بحركة «الطليعة» (Movimiento De Vauguardia) التي تخلصت من العناصر التقليدية في الشعر (بما فيها الاسطورة) التي شاعت عن روبن داريو.

درس القانون وحصل على درجة الليسانس لكنه لم يعمل في مجال دراسته وفضل البقاء في الريف يزرع الارض، وفي أواخر العشرينات وثورة الجنرال ساندينو الشعبية في «لاس سيغوبياس» وهي تجربة نجدها في كتابه «قصائد نيكاراغوية» الذي اعتبره إرنستو كاردينال الى جانب ثورة ساندينو ظاهرتي تحرير وطنيتين ضد «الحداثة الاجنبية في الشعر وضد الغزو اليانكي في صورته السياسية.



بداية من سنة ١٩٤٦ تحدث الحرب العالمية الثانية تطورا في ايديولوجيته فتجعله اكثر ايمانا بالله واعتناءا بقضايا الانسان التحررية، يعيش ثلاث سنوات في المكسيك ثم يتجول لمدة عام بين اسبانيا والامريكتين وأوربا وشمال إفريقيا محاضرا ومشاركا في الصحف والمجلات المحلية، حتى يعود الى بلاده سنة ١٩٥٠ يزرع القطن. وتفشل زراعة القطن فيعمل نائبا لرئيس تحرير الجريدة اليومية «La Prensa» التي كانت تسمى بجريدة المعارضة، وفي هذه الايام يعيش تجربة مرة، حيث قامت شرطة الرئيس سوموثا باعتقال زميله رئيس تحرير الجريدة: «Juaquin CChamarro» وظل تحت العذيب حتى سنة ١٩٧٨ عندما بدأت الثورة الساندانية تضيق الخناق على سوموثا، فقام هذا الاخير بإعدام عدد كبير من الاسرى كان من بينهم خواكين تشامرو.

في سنة ١٩٥٦ يقتل سوموثا الاول برصاص الشاعر الثائر ريغوبيرتو لوبيث بيريث فتقوم القائمة على معارضي سوموثا فيعتقل بابلوأنطونيو وفي السجن يشهد بأم عينيه عمليات التعذيب الوحشية للمعتقلين. وفي السنوات الاخيرة عاش في نيكاراغوا يدير الجريدة اليومية «لا برنسه» بعد موت مديرها، والمجلة الادبية «السمك والثعبان» وهو ايضا رئيس «المجمع النيكاراغوي للغة».

وبابلو كوادرا كالنهر المتدفق في نتاجه الادبي والصحفي الذي نكتفي منه بذكر: «أرض الميعاد» ١٩٥٢ و «كتاب الساعات» ١٩٥٤ و «مراثي» ١٩٥٧ و

«قصائد مع الشفق» ١٩٥٧ و«النمر الامريكي والقمر» ١٩٥٩ و«إكليل العام ١٩٦٠» ١٩٦٢ و«شعر» ١٩٦٤ و«أشعار مختارة» ١٩٦٨ و«أيار خطابي للابطال الاربعة» و«أرض تتكلم» و«سفر الرؤيا بالصور» ١٩٧٢ و«هذه الوجوه التي تطل من بين الزحام» و«بائع العصافير». . . . الخ.

وقد ظل كوادرا في أدبه مخلصا لنيكاراغوا الروح والارض والانسان كقيم عاليه عالجها في الصحف النيكاراغوية والعالمية وهو يعد بحق ممثل التيار الثوري الاجتماعي المسيحي في أمريكا اللاتينية الذي حرض دائما على التمرد، وقد ترجم شعره ودرس في سويسرا وإيطاليا والبرازيل وفرنسا والمانيا والولايات المتحدة الامريكية.

١٩ ـ Oscar Acosta ولد في مدينة «Tegucigalpa» (هندوراس) في ١٤/ ابريل/ ١٩٣٣ عاش حياته ملتصقا بالوظائف الحكومية ذات الطابع السياسي أحيانا والثقافي احيانا فقد شغل منصب السكرتير لسفارة بلاده في البيرو، ومنصب رئيس العلاقات العامة في حكومة هندوراس ورئيس قسم المطبوعات في جامعة هندوراس المستقلة، عمل رئيسا لتحرير عدد من الصحف اليومية والمجلات الادبية نذكر منها مجلة «الادب الهندوراسي» وفي سنة ١٩٧٣ شغل منصب سفير هندوراس في مدريد. حصل على عدة جوائز أدبية منها «جائزة روبن داريو النيكاراغوية للشعر» ١٩٦٠. نشر اعمالا عديدة في الشعر والقصة ودراسات ومختارات حول ادب هندوراس، ونكتفي هنا بذكر بعض اعماله الشعرية التي منها: «صلاة الميت على خوسه ترينيداد» ١٩٥٥ و«الشعر الشاب» ١٩٥٧ و«الزمن المعتقل» ١٩٦٢ و«شعر» ١٩٦٥. . . الخ.

٢٠ ـ ولد الشاعر الفدائي «Leonel Rugama» في نيكاراغوا سنة ١٩٥٠ التزم منذ طفولته بقضية الجماهير المعذبة، التحق بصفوف الثورة الساندانية، وكان صديقا حميما للشاعر النيكاراغوي إرنستو كاردينال، استشهد سنة ١٩٧٠ على يد جيش سوموثا. شعره حتى الان لم يجمع في كتاب واحد، وهو مفرق في العديد من المجلات الادبية والمختارات الشعرية.

٢١ ـ الشاعر «Salomon de la Selva» ولد في مدينة «ليون» مسقط رأس الشاعر الكبير روبن داريو، سنة ١٨٩٣، ويعد سيلبا أحد الشعراء الكبار الذين جاءوا بعد روبن داريو، وقد واصل كتابة الشعر الى ان توفي في باريس سنة ١٩٥٨ ويحتوي شعره على كثير من عناصر التجديد، ولو ان أفضل ما كتبه من شعر كان ذا طابع تقليدي فيه ينبض الحب الى أمريكا الوسطى. من كتبه الشعرية: «المنادى يموت هيلين» ١٩٥٠ و«ثلاث قصائد على طريقة روبن داريو» ١٩٥١ و«نشيد استقلال المكسيك الوطني» ١٩٥٥ و«تطور بندارا» و«ساندينو» ١٩٦٨. . . الخ.

٢٢ ـ «Rafael Arenalo Martinez» ولد في غواتيمالا في ٢٥/ يوليو ١٨٨٤ م عرفت له أربعة دواوين شعرية هي: «مايه» ١٩١١ و«المعذبين» ١٩١٤ و«ورود إنغدادي» ١٩٢٧ و«في زقاق هكذا» ١٩٤٧.

٢٣ ـ في مدينة غرناطة (نيكاراغوا) سنة ١٩٢٥ ولد الشاعر «Ernesto Cardenal» وفي المكسيك والولايات المتحدة الامريكية درس الاداب والفلسفة في سنة ١٩٤٨ نشر في مدريد (حيث كان يقيم) مجموعة شعرية بعنوان «الشعر النيكاراغوي الجديد» وعندما عاد الى بلاده ساهم بفعالية في النضال ضد النير السوموثي، في سنة ١٩٥٨ التحق بدير «Our Lady of Gethsemani» في الولايات المتحدة الامريكية حيث تتلمذ على القس Thomas Merton الشاعر والفنان المعروف، واصل دراساته الدينية في المكسيك وكولومبيا، وفي سنة ١٩٦٥ عين قسا في منطقة أرخبيل سولينتينامي (نيكاراغوا) حيث أسس فيه مزرعة ممتازة وسنة ١٩٧٨ يضطر الى العيش كلاجيء سياسي في كوستاريكا حيث كانت تستقر معظم قيادة الثورة الساندانية التي كان أحد أعضائها. وقد نشر كتبا في النثر والشعر نذكر منها: «ساعة الصفر» ١٩٦٠ «جيثيماني كي» و«مزامير» ١٩٦٤، «صلاة من أجل مادلين مونروي» ١٩٦٥، «المضيق المريب» ١٩٦٧، «تكريم للهنود الحمر الامريكان» ١٩٦٩، «حياة في الحب» ١٩٧٠، «في كوبا» ١٩٧٧، . . . الخ. ومنذ انتصار الثورة الساندانية في صيف ١٩٧٩، يشغل كاردينال منصب وزير الثقافة في الحكومة الثورية المؤقتة في نيكاراغوا.

والحقيقة أهم موضوعين يشغلان شعر كاردينال هما الحب والسياسة ففي شبابه احب فتيات تتردد أسماؤهن في شعره مثل «ثيليا» و«مريم» و«جيانا» و«كلاوديا». . الخ وهذان الموضوعان يشغلان قصيدته «هجائيات» التي كتبها بين سنتي ١٩٥٠ ـ ١٩٥٦، والتي يسير فيها على التقاليد اللاتينية وعلى خطى «كاتولو» و«مارثيال» اللذين ترجم كاردينال ـ بالفعل ـ هجائياتهم الى الاسبانية.

٢٤ ـ Rafael Alberti ولد في بويرتو دي سانته ماريه (قادش ـ أسبانيا) في ١٦/ ١٢/ سنة ١٩٠٢، حيث درس في احدى المدارس اليسوعية حتى السنة الثالثة الثانوية، في سنة ١٩١٧ يتجول صحبة اسرته الى مدريد حيث يمارس الرسم ويقيم أول معرض له في «مجمع مدريد» سنة ١٩٢٢. ولكنه سرعان ما يهجر الرسم ويكرس كل وقته للشعر، وفي ١٩٥٢ نشر ديوانه الاول «بحار على الارض» الذي به يقتسم الجائزة الوطنية للشعر مع خيراردو دييغو (ولد في سانت أنديرا ١٨٩٦ ولا يزال حتى كتابه هذه السطور حيا حصل في شهر ابريل الماضي بالاشتراك مع الشاعر الارجنتيني خورخي لويس بورخس على جائزة ثير بانتس الادبية) وتجري اعمال البرتي الشعرية في فلك ما يمكن تسميته بالطابع الشعبي الجديد، وهو طابع نجده ايضا عند الشاعر العبقري فيديريكو لوركا الذي ينتمي الى نفس الجيل، ويواصل رفائيل البرتي طابعه الشعبي في كتابه «العشيقة» ١٩٢٥ و«فجر الخير» ١٩٢٧، وفي سنة ١٩٢٩ ينشر كتابه «جير ونشيد» الذي يتميز بنغمته الفكرية وافراطه في التصنع ويعتبر حدا عنده تنتهي مرحلة الطابع الشعبي وفيه يبلغ الشاعر اقصى درجات التخيل، كما انه استخدم مذهب ما وراء الواقعية في كتابه «عن الملائكة» ١٩٢٩، وهو الكتاب الذي يعتبره النقاد افضل اعمال صاحبنا، وهو أيضا عمل يغص بالرموز.

في سنة ١٩٣١ يسافر على نفقة الحكومة الجمهورية (الاسبانية) الى فرنسا والمانيا وروسيا ومنذ ذلك الحين يبدأ في تكثيف نشاطاته السياسية والاجتماعية ذات الاتجاه اليساري فيظهر ذلك في اعمال له مثل «الحمار الممتاز» و«الشاعر والشارع». اما الكتاب الذي تظهر فيه اغلب خصائص شعر البرتي فهو: «أراك ولا اراك» الذي كتبه سنة ١٩٣٥ تأبينا لاغناثيو سانتشث ميخياس. ومن اعماله «١٣ عصابة و٤٨ نجمة» ١٩٣٦ و«نشيد الابطال وإخاء الشعوب» ١٩٣٨ وبين القرنفل والسيف ١٩٤١ و«مد البحر» ١٩٤٤ و«رجوعيات ما هو حي بعيد» ١٩٥٢ و«مفتوح طول الوقت» ١٩٦٤، وفي سنة ١٩٦٦ يذهب من ملجأه السياسي في روما الى روسيا لاستلام «جائزة لينين للشعر»، وكان البرتي

قد وصل الى روما سنة ١٩٦٢ قادماً من الارجنتين التي أقام فيها منذ انهزام الجمهوريين في الحرب الاهلية الاسبانية سنة ١٩٣٩ . وقد كان البرتي من ادباء اسبانيا الجمهورية البارزين وكان يشرف على مجلة «ثورة اكتوبر» التي اسسها سنة ١٩٣٤ .

٢٥ ـ Ernesto Mejia Sanchez ولد في نيكاراغوا سنة ١٩٣٢ ، درس في وطنه وفي المكسيك، وعمل أستاذاً في الجامعة الوطنية، ويعتبر من اشهر المتخصصين في ادب أمريكا اللاتينية وخاصة في موضوع «الحداثة» الذي ابتدعه روبن داريو، تجول وعمل في الولايات المتحدة الامريكية وأروبا، ساهم في تشكيل حركة «ما بعد الطليعة» جنباً الى جنب مع ارنستو كاردينال وكارلوس مارتينث ريباس (نيكاراغوي ولد في غواتيمالا سنة ١٩٢٤).

نتاجه الشعري قليل جداً إقتصر (كما نعلم) على: «تأملات أروبية» ١٩٥٧ و «شعر» ١٩٦٣ ، ويلجأ في شعره الى استخدام العناصر القديمة في الشعر الاسباني لكي يخلق عالماً جديداً من الجمال.

٢٦ ـ ولد الشاعر السلبادوري Oswaldo Escobar Velado في مدينة سانته آنه (السلبادور) في ١١/ ٩/ ١٩١٩ ويعتبر أحد شعراء جيل الطليعة في أمريكا الوسطى وهو الجيل الذي أرغم على رفع البندقية في وجه الطغاة دفاعاً عن حريته، حيث عاش فترة من حياته لاجئاً دون أدنى وثيقة يحملها لتحقق هويته ودون أن يجد بلداً يستضيفه انها حياة كما يصفها الشاعر نفسه «اقسى من الموت وقعاً على النفس» وأسوالدو التزم بقضية شعبه والدفاع عنها الى آخر يوم في حياته، فهو اكبر صوت شعري يعبر عن الصراع الذي خاضته الجماهير ضد السلطة الدكتاتورية والاستغلال الاجنبي سنة ١٩٤٤ وبلغ أشده في شهري ابريل ومايو من نفس العام حيث قامت الجماهير باضراب عام كان لشاعرنا فيه دور كبير وصوت مسموع، وهو الاضراب الذي يعرف في تاريخ السلبادور بإضراب ٢ إبريل ١٩٤٤ ، وكان بمثابة الشرارة التي أشعلت الثورة الديمقراطية في أمريكا اللاتينية كلها تحت شعار «دستور الاطلسي» و «مبادىء روزفلت الاربعة للحرية» وكان اسكوبار عضواً في جمعية الشعراء ضد الفاشية المتمثلة في الانظمة العسكرية الدكتاتورية عدوة الشعوب وقد قضى جزءاً لا بأس به من عمره مشرداً خارج السلبادور حتى عاد اليها في الخمسينات حيث وافته المنية في ١٥/ ٧/ ١٩٦١ . بعد أن ترك لنا من نتاجه: «نكتب القصيد والعيون مقفلة» ١٩٤٣ و «عشرة أنغام لألف عامل واكثر» ١٩٥٠ و «شجرة النضال والامل» ١٩٥١ و «بركان الزمن» ١٩٥٥ و «أمريكا المسيحية» ١٩٥٩ و «أرض زرقاء حيث الايل يعبر» ١٩٥٩ و «أمريكا الكوبية» ١٩٦٠ وقصيد كثير مبعثر في العديد من المجلات. والحقيقة انني قد لمست في اشعاره قوة لم تهزها شدة التزامه بقضايا شعبه الذي تطحنه الرحى الاستعمارية الدكتاتورية مما يجعلني أضعه على قدم المساواة مع انطونيو دي لاكوادرا واتطلع الى ترجمة المزيد من شعره حتى يتمكن القارىء العربي من الاطلاع عليه.

٢٧ ـ انظر ملاحظة رقم: ٥

٢٨ ـ بابلو نيرودا: «ساندينو»، نشيد شامل ـ الجزء الاول، دار لوسادا للنشر، بوينوس آيرس ـ الارجنتين، ١٩٥٥ .

٢٩ ـ انظر ملاحظة رقم: ١٢ .

٣٠ ـ إنظر ملاحظة رقم: ٦ .

٣١ ـ انظر ملاحظة رقم: ١٠ .

٣٢ ـ ليونيل روغاما: «ساندينو»، مجلة «الجامعي»، يوليو ١٩٧١ ، ماناغوا.

٣٣ ـ انظرء ملاحظة رقم: ١١ .

٣٤ ـ سالومون دي لا سيلبا: «ساندينو»، اغنية الى كوستا ريكا، مجلة البلاغ الامريكي، سان خوسه، كوستا ريكا سبتمبر: ١٩٥٥ .

٣٥ ـ رفائيل اريفالو ماتينث: «الى نيكاراغوا» غريغيريو سيسير ٣٦٠ ـ ارنستو كاردينال: «تأبين لأدولفوبون»، هجائيات، دار كارلوس لوهلي للنشر، بوينوس آيرس ـ الارجنتين، ١٩٧٢ . وهنا نريد ان نذكر الى انه بالرغم من استخدام الشاعر للاسم الذي يرد في القصيدة الا ان المقصود هو الجنرال ساندينو. هذا ما اكده دارسوو نقاد شعر كاردينال.

٣٧ ـ إرنستو كاردينال: «ساعة الصفر» دار كارلوس لوهلي للنشر ١٩٧١ .

٣٨ ـ رفائيل البيرتي: «عملية هبوط»، ١٣ عصابة و ٤٨ نجمة، مدريد ١٩٣٨ .

٣٩ ـ انظر ملاحظة رقم: ٧ .

٤٠ ـ «البطل»، رجل ونمر (عدد ٤)، ماناغوا ١٩٦٧ ، ص ٤ .

٤١ ـ «بفضلهم سأشدو، ياسادة» منشورة في إرنستو ميخيا سانتشث: «ساندينو» صحيفة برنسه ٢٤/ ٦/ ١٩٥٨ .

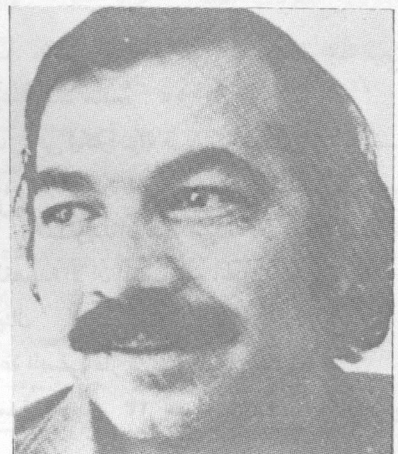
٤٢ ـ «يارفاق» من كتاب غريغوريو سيلسير: «ساندينو جنرال الاحرار»، ص ١٦١ ، الطبعة الرابعة، دار إيغوائو للنشر، بوينوس آيريس ١٩٦٦ .

٤٣ ـ «٢١ شباط» في منشور لمنظمة (C.U.U.N.) والحادي والعشرون من فبراير ١٩٣٤ وهو يوم استشهاد جنرال الاحرار ساندينو ومن اجل معرفة القصة الكاملة راجع مقالنا: «إرنستو كاردينال شاعر أمريكا اللاتينية».

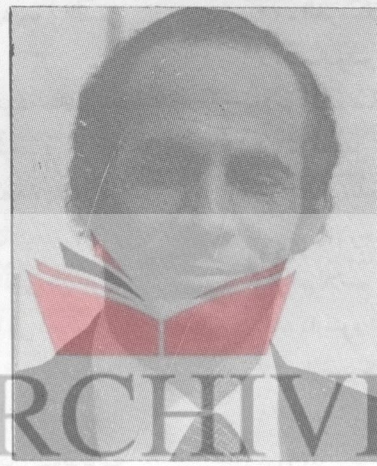
# إشارات أولى

# في القصة العراقية المعاصرة

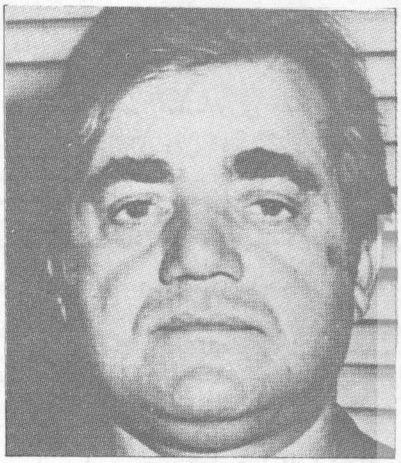
عبد الستار ناصر



موسى كريدي



احمد خلف



غازي العبادي



لا تنتمي هذه الاشارات الى منهج نقدي واضح ومحدد، ولكنها مع ذلك لا تخلو من ملمح يضعها عند تخوم الجانب الانطباعي في النظرة الى الابداع القصصي، كما انها لا تفتقر الى حساسية المبدع المراقب الذي يستقرىء مفردات التجربة القصصية ولغتها عند الاخرين، وان هي تقصر عن الكشف بعد ذلك عن خلفياتها التأريخية او الاجتماعية او السايكولوجية، وهذا ما يجعل من اشاراته «مفاتيح» تمكن الناقد من اكمال زاوية النظرة المنهجية التي يعتمدها في الدراسة التحليلية للقصة والاقلام وهي تنشر هذه الاشارات تطمح الى فتح حوار خلاق بين المبدع والناقد.

«الاقلام»

ليس من الصعب العثور على (الفكرة) القصصية، هناك آلاف المضامين تجدها منثورة في الشوارع والبيوت والمستشفيات والأزقة، الأفكار دائماً ومنذ بدأنا نكتب ونقرأ، تعيش بيننا، هي تحت اليد لمن يذهب الى السينما ويشاهد التلفزيون أو يقرأ ويستمع إلى أخبار العالم، نراها في الصحف والمجلات القديمة وفي المقابر وعند الجيران، بل هي تصل إلينا حتى في أحلامنا وكوابيسنا وأسفارنا، وأحياناً أُخرى تأتي معلّبة وجاهزة للكتابة عنها.. ربما في ضحكة طفل أو في موت صديق أو جلسة خمرة أو رسالة حب

والقاص المبدع يعرف هذا كله، هو الذي يعرف وزن الفكرة ثمنها الدفين، ومن ثم كيفية صياغتها في (قصة) يقطع عنها الزوائد

التي علقت بها إثناء عملية النقل من جغرافية الحياة إلى جغرافية الفن.

اقول هذا وأنا اقرأ قصص (**غازي العبادي**) التي صدرت قبل فترة قصيرة تحت عنوان (**المطاف**) والتي احتوت على **٢١** قصة قصيرة كل واحدة من قصص المطاف تحكي عن مزاج وصفات وطباع (**السيّد**) في **٢١** حالة تقريباً وعن مزاج وطباع وصفات (**التابع**) في **٢١** حالة تقريباً، توازي حالات السيد. ولم يكن ثمة دور للقاص في حيوات السيد والعبد إلّا تصويرهما معاً وتحميض الصورة، ومن ثم تسليمها للقراء دون حذف أورتوش أو مكياج... واذا كانت بعض الصور التي وصلتنا - نحن القراء - غير جيدة وبعضها الآخر رائع ومثير فإن القاص غازي العبادي يكون قد حقق لنفسه مبادرة جديدة مع (الابداع) القصصي عبر مايقرب من ربع قرن، هو الزمن الذي كتب فيه العبادي وأعطى.

ورغم ان حساب الابداع مازال أصعب أنواع الحسابات، لكن هذا القاص كان واحداً من كتاب القصة الذين يتابعون المسألة الانسانية ويرصدون حركة الناس البسطاء بهدوء وذكاء.. وقد كتبت عن قصصه اكثر من مرة كنت اراقب مايكتب وأترك بعض الهوامش هنا وهناك، حتى جاءت (**المطاف**) لتكون سبباً في الكتابة مرة اخرى عن غازي العبادي.

إذن، اكرر القول ان هذه القصص القصيرة تحكي عن (**السّيد والعبد**) أو القوي والضعيف، وأحياناً عن المالك والمملوك، مهما اختلفت الطرح وتنوعت الكتابة، وكيفما جاءت الصورة، ففي قصة (إحباط) مثلاً، هناك السيدة الاجنبية وطفلها الذي يلعب بسيارة (وهمية) داخل سيارتها الفارهة، وهناك في المخزن الذي تشتري منه بعض حاجياتها ثمة صبي مسكين ينظر الى الطفل الذي يمرح داخل السيارة بعيون مملوءة بالحزن والحاجة «ارتبك الصبي، سحب نفسه، وقف على الرصيف راح ينظر الى السيارة، التي تحركت وابتعدت عنه، مد صبيّ المخزن قبضته إلى أمام وأمسك بمقود سيارة متخيلة، وأطلق صوتاً يماثل صوت محرك السيارة فاأأأن ن ن واندفع إلى داخل المخزن» ص **٩**.

ان هذا الصبي (الضعيف) و(الفقير) يريد أن يحقق بعض مايريد، بعض ماتملكه العوائل الغنية، حتى وان كان مجرد حركة ضائعة في فراغ لاقيمة لها وأيضاً هناك قصة «**المطاف**» حيث تصعد صبيّة رقيقة الملامح عقصت شعرها الى الوراء كذيل الحصان، إلى باص المصلحة تنحشر بين عدد من العمال، ملوثي الثياب بالجص والسمنت والعرق، فتشعر بالضيق من عيونهم وهمساتهم تلجأ إلى (سيّد) أنيق مهذب يفسح لها مكاناً إلى جانبه، ثم تنتهي القصة بأن تصرخ هذه الصبيّة وهي ترى السيد (حاميها) قد تسلل بأصابعه تحت ثيابها، بينما أنقذها العمال وهم ينظرون الى السيد المهذب الأنيق بعروق تنبض بالغضب!

هنا يسرع القاص **غازي العبادي** وبعدسة بعيدة المدى ليلتقط واحدة من الصور الجميلة عن السيّد المزيف بحيث تجد نفسك على الصفحة (٧) تضحك بهدوء وتقلب الصفحات لتشاهد الصور التالية:

في قصة (حب) تعثر على روح (السيّد) عندما تجد الرجل العاشق وهو يفاجأ بـ (زوج) المرأة التي أحبها، والذي «تطلع متألماً الى عينيها الناعستين ونهض وغادر الغرفة معتذراً متعثراً لايعرف من أين الباب، وبعد رحيله اختلط في الغرفة الضحك بالأسى، ثم ساد وجوم» على الصفحة **١٢**.

المرأة في هذه القصة ودون ان تدري كانت (الشر) الذي يتسم بحلاوة، بينما الضعيف العاشق كان (الحيز) الساذج المحبط الذي غادر الحب وغادره دون أن يعرف من أين الباب!

أما في قصة (زملاء) وهي واحدة من القصص الطريفة فقد كان كل واحد من أبطالها الثلاثة هو (العبد) لنفسه وهو (السّيد) عليها، هم زملاء في غرفة واحدة في دائرة حكومية، يتطرقون الى الحديث عن «أسعار اللحوم وأزمة المواصلات والسكن وقانون خدمة موظفي الدولة الجديد» صفحة **١٣** إضافة الى متاعب الزواج والأطفال واغتياب الناس، حتى انتهى بمرور الأيام أي جديد يستحق الحديث عنه، فيقوم زميل منهم بعملية اغتياب علنية صريحة لكل واحد من زميليه، ورغم عنصر المفاجأة التي أدهشت الجميع، الّا انهم ينفجرون بضحكة واحدة ليتحرر الجو بينهم من جديد.. ثم ليتحرروا بالتالي من عبودية الصمت وبرودة أيام الوظيفة.

من المهم ان نقرأ قصص (**خيول مسّنة**) و(**بيت للجميع**) و(**حلم مخمور**) ففي هذه النماذج نقف على ابطال **غازي العبادي** المفضلين دائماً منذ مجموعته القصصية (**رحلة السندباد الثامنه**).

هكذا نجد قصص غازي العبادي تحكي بوضوح ودقة قصة (السيد) و(التابع) وهو بارع في تصوير هذا النوع من المضامين، واذا كان ثمة سؤال عن موهبة العبادي فقد نقف قليلاً عند (الشكل) الذي طال النقاش فيه وامتد الاستفسار والتحليل، ولااريد هذه المرة الدخول في دراسة هذه الناحية لدى العبادي لكنني أقول - باختصار - إنك تشعر بعد كل قصة تقرأها برغبة صادقة في حذف بعض المفردات، ورغبة ثانية أقوى في كتابة القصة من جديد.

قد لااكون على حق في مثل هذه (الرغبات) وقد تكون القصة عند غازي العبادي (ناجحة) لهذا السبب.. أي بسبب انها لم تكتب وفق الرغبات. من يدري؟

***

أن تكون (كاتباً قصصياً) معروفاً هذا يعني حتماً أن يكون عندك ماتقول وأن تعرف الوسيلة التي بها تقول، ثم أن تمتاز عن سواك بالطريقة التي تختارها لتقول. .

والقاص (**موسى كريدي**) بعد أن صدرت مجموعته الثالثة (**غرف نصف مضاءة**) أكد بثقة انه يستحق أن يكون معروفاً بين صفوف كتاب القصة الذين يزدادون سنة بعد سنة، ونشطب على اسماء العديد منهم سنة بعد اخرى.

هناك، في قصص **موسى كريدي** اكثر من ناقد، واحد يفكر وآخر يقرأ، وثالث يبني ويختار المفردة والجملة ورابع يشطب أويقلب العبارة حتى تصير بعد كل هذه الرقابة (قصة) يكتبها موسى كريدي وتسمى باسمه، ترى وتعرف بصماته فوق سطورها بوضوح كما تعثر بسهولة على روح القاص ومزاجه وثقافته ونوع همومه وترى جهد الكاتب حين تصل إلى نهاية القصة وتناقش هذا التركيب اللغوي الذي يتبدل صفحة بعد أخرى يعلن عن فنان جيد يكتب القصة ويعشقها ذلك انها ـ كما سنرى ـ وسيلته المفضلة في التعبير عن حياته وتجربته وحدود عالمه.

**ـ «حين أضأت مصباح الغرفة، لمحت شرفتي عبر الريح تغرق في الضوء رأيت الغرفة نظيفة وهادئة ومكتظة بنور ابيض، شديد البياض أبيض مثل الكواكب في الظلمة ينز من بين نافذتيها المفتوحتين. . كانت الريح تأتي باردة وكانت الغرفة تطل على سفح من الثلج وليس ثمة ثلج».**

هذا هو اسلوب موسى كريدي في قصته الجميلة (**أوراق ضالة لرحلة قصيرة**) والتي تكرر نشرها اكثر من ثلاث مرات فهويعرف حقيقة وأصالة هذا الجـ .، خمسون صفحة تحكي عن حالة إنسانية واحدة بطريقة يرتاح اليها القاص ويرى فيها نفسه وموهبته. . انها قصة (الموظف المثقف) المحكوم أحياناً بحياة باردة واعتيادية، يكتب عنها موسى كريدي منذ دخول البطل أبواب وظيفته حتى يصل به إلى الداخل ـ داخل النفس ـ لتجد وأنت قرب الصفحة ١٠٣ من الكتاب، أي قرب نهاية القصة ان كريدي لم يبق مسامة واحدة في جسد (موظفه) أوفكرة واحدة طرأت على رأس بطله حتى جاء على ذكرها واقترحها على نفسه وقرر ان تكون في البناء العام لقصة قد يتهمها القراء لأول وهلة بالثرثرة والسهولة. . لكنها واحدة من أجمل ماكتب القاص، ذلك انها عملية بحث في الانسان في نمط من البشر يجلس معنا ويدور حولنا، نعيش حياته بل نرى معظمها يمثلها كل يوم، لكنه مع هذا النمط من البشر كان قد اختار الجانب المعتم الطريف الغامض ليطرحه بدقة وتفصيل لاننكر نجاحه فيها ابداً (انها قصة عن الذات بطريقة الاعتراف غير المسؤول) اقرأ ماكتب على الصفحة ٨٠ مثلاً:

**ـ تحت الضوء مباشرة كتب اخرى صحف قديمة قواميس، مفكرة فلسطينية مزدانه بلوحات، حزمة أوراق بيض ينام فوقها بكسل قلم شيفرز اهدانيه كاتب قصة فقير يعيش في الكويت منذ سنوات. .**

**وفي مكان آخر من القصة يذكر اسماء معروفة عاشت معنا أو معه ومازال البعض يعيش بيننا في المكتبات والشوارع والأزقة. . القاص حريص حقاً على الامساك بتلابيب أبطاله وشرح مايجب شرحه واهمال مايجب اهماله، ان العناية بقالب القصة لنشرها دون عيوب كاد ان يكون ـ لولا ماسنطرحه لاحقاً ـ الهاجس الأساس في اللعبة القصصية التي يعرفها وأجاد فيها عند كتابته قصة (الكلب)** و (**غرف نصف مضاءة**) وايضاً في قصة (**أوراق ضالة لرحلة قصيرة**) التي وقفنا عندها أولاً.

* * *

هذا بعض مايمكن طرحه عن موسى كريدي إذا أردنا الكلام عن الجانب الايجابي في قصصه، أما اذا اقتربنا من سلبيات القاص واحتكمنا الى منطق نقدي آخر أومنطق جمالي آخر، وجب علينا البدء بعبارة طريفة لـ (ساشا غيتري) والتي معناها: «إنه من النادر ان يكون المريض مريضاً مرتين، لكنه قد يكون مريضاً من مرضه». . وموسى كريدي يحب ان يوهم قدر مايتوهم، أوقل هو يرغب في اختيار مايشتهي البعض ان يختاره له ويعتقد ـ مع نفسه ـ بأنه هو صاحب الاختيار!

* * *

جانب آخر لابد ان نشير اليه بشيء من المسؤولية، هو ان قصة **موسى كريدي** تلتفت إلى الوصف حتى تغرق فيه، أي بمعنى آخر: قصة ذات اسلوب جميل لاتحتكم الى أهمية مضمونها ولاتبحث في ضرورته إلّا فيما ندر. . إقرأ قصة (البحر). . هي قصة جيلة، لاحظ كلمة (جميلة). . لكنك لن تقول مثلاً: انها قصة خطيرة أوعظيمة أوماشئت من التسميات التي تقال عادة بعد قراءة (شيء) ما أومشاهدة فيلم سينمائي معين. . «سرنا خلال شبكات من أجساد تضيء كالبرونز واخرى تنغمر في الرمل كأنها تحفر لها عشاً وثمة اجساد تتلون في الضوء إذ تتهيأ للهبوط نحو البحر» صفحة ٣١٤.

هذا إنشاء دقيق، تميل إليه النفس حقاً، وقد تستمر في القراءة والبحث بل وتنتهي من القصة ثم تقرأ مابعدها، وتشارك القاص اسلوبه الباذخ الذكي لكننا معه ومع القصة ما أن نفرغ من القراءة حتى نسأل:

ـ ماذا أراد **موسى كريدي** أن يقول؟ إننا بحاجة الى موضوع اكبر يهزنا ويدفعنا الى التفكير أو الوقوف عند معانيه وغايته.

ثم نرجع ثانية الى السؤال عن (الفن للفن) أو (الفن للناس) وتلك اسطوانة شرحها النقاد وذوو الرسالات الجامعية، لانريد تكرارها أو الاصغاء اليها لكننا نردد عند آخر الصفحة ٣٥٢ من مجموعة القاص موسى كريدي (**غرف نصف مضاءة**) ان هذا القاص يعرف مايقول ويملك الوسيلة لقول مايريد، وهو يمتاز عن بقية كتاب القصة بالطريقة التي اختارها للتعبير.. لكنه الآن وبعد هذا (الهمس) الذي سمعنا، نحلم أن نسمع (صرخته) الابداعية في قصص اخرى لابد آتية..

* * *

ليس من شك في ان (الاحساس) هو الصانع والمبدع الأول الذي يسبق الموهبة في العملية الفنية، والاحساس جزء لايمكن قطعه أو الاستغناء عنه في الشعر كما في القصة القصيرة كذلك في بقية الفنون.. واذا كنت ترى وتقرأ بعض القصص الساكنة المحنطة التي تنفر منها بعد سطرين أو ثلاثة فذلك بسبب جفاف أو ركود الاحساس في داخل الكاتب والفن عموماً يرتكز في شموخه وعظمته على عطاء الاحساس الانساني بما يدور، ولعل خير مثال على مانقول كلمة (سكوت فيتز جيرالد) التي يردد فيها: «ان هوانا وحماستنا هما واجبنا، وواجبنا هو هوانا وحماستنا»

نعم، الفن يعني اننا نحيا، وان نحيا يعني اننا قادرون على الابداع اذا كانت تلك هي المهمة القدرية التي اختيرت لنا، ان المرء كما يقول د. هـ لورنس - يلقي بأمراضه في الكتب التي يكتبها ويعيد كتابتها ويقدم عواطفه من اجل ان يكون سيداً ومسيطراً عليها!

الصعوبة في الكتابات المعاصرة هي ان نقول فيها كل مانريد من كلمات ذات تأثير كلمات نعرف حساباتها في القصة القصيرة، لذلك لابد من (قصة) تنطق بما نريد بأقل نسبة من السطور، وهذه واحدة من هموم القاص (**احمد خلف**) الذي بدأ الكتابة عام ١٩٦٤ ومازال صادقاً في البحث عن عمل أفضل وقصة يحقق فيها بعض ما في نفسه!

القاص **أحمد خلف** وجه معروف بين كتاب القصة القصيرة في العراق اول ماتقع عليه في كتاباته صدق الاحساس في حركة شخوصه، سواء أكان الاحساس مع البطل أو ضد البطل، انه يتنفس معهم، وقد يرى في بطله مايوحى بالغضب، عندها تجد اللغة التي يكتبها احمد خلف غاضبة ايضاً، والعكس معاً إذا كان البطل هادئاً أو معقولاً اقرأ (**شجرة في شارع فرعي**) على الصفحة ١٤ من مجموعته القصصيه (**منزل العرائس**) تجد ان المرأة التي **«دعكت أنفها ومسحت بطرف ثوبها جبهتها المعروقة وسط رائحة الغسيل والتي أخذت بين يديها قمصان وسراويل رجالية ذات قياس واحد، والتي شحت عبرها رائحة رجل في الثلاثين قال لها يوماً: كم لك من العمر؟»** أقول تجد هذه المرأة في آخر القصة (**وسط النار**) داخل احساس مشترك يربطك بها ويدفعك الى السؤال عنها..

هذه القصة عذبة، أي انها قالت شيئاً في الاحساس الذي نطبقه حروفاً وكلمات في كتاب صغير اسمه (**منزل العرائس**).

* * *

لماذا (**منزل العرائس**) دون بقية العناوين؟ هل أراد القاص أحمد خلف أن يقول ان العالم في حركة ملفقة تشبه حركة العرائس على المسرح أو في الحياة الحقيقية؟

ليس في المجموعة كلها قصة بهذا العنوان انه لكل القصص وليس لواحدة بعينها.. وهذا يعني (شاء القاص أم رفض) ان ثمة ماهو خاص في عملية النظر الى أبطاله والى نمط الحياة التي يعيشونها..

**خذ القصص واحدة بعد أخرى.. (سهم في غابة)** قصته عن رجل يهرب، هذا الهروب الميتافيزيقي الموهوم الذي طال البحث والتنقيب عن أبطاله دون جدوى وليس في القصة ثمة مايثير إلى عرس أو عرائس.. كذلك (**شجرة في شارع فرعي**) وايضاً (العزف صمتاً) التي تحكي قصة انسان ضرير لايرى عرساً ولا عرائس طبعاً إلى آخر المجموعة.

اذن، فقد كان العنوان وسيلة لربط النماذج وربط الحالات وربط الشخوص في حلقة واحدة، هكذا يجب أن يكون السبب كما نعرف في الكتب التي وصلت إلينا وكانت تحمل عنواناً وهمياً عن قصص ذات منطق واحد أو نمط بعينه.. لكني ارى ان هذا مالم يقف عليه احمد خلف انما جاء برأس (ما) وركبه على أجساد (ما) وقال في ذات نفسه: سيأتي النقد ويبحث في الاسباب.. لابد من حجة نقدية، وحتماً سيكتشفها واحد من النقاد!

* * *

انه لشيء مؤسف أن نقول ان قصة (**الأيام الموحشة**) رغم انها اطول القصص وجاءت في ٥١ صفحة، لكنها لم تصل في حبكتها وقوة اسلوبها الى قصة (كرنفال أبيض) التي تحكي عذاباً نفسياً بين تقاليد قديمة موروثة صنعت حياتنا، وبين واقع حضاري جديد تفرضه بعض المناسبات علينا.. كانت (**كرنفال أبيض**) في ٢٢ صفحة لكنها قصة احمد خلف التي حقق فيها الكثير على مستوى الابداع والتجربة!

- «ترى هل احدثها عن صوت الموسيقى الغريب وهو يجتاحني كلما غرقت في الصمت، أو تلك الصنوج تدق في القلب، وسنابك الخيل، والسيوف لو حدثتها عن الخيول البيض وهي تعبر القنوات،

تلو القنوات، وتبتعد عني رويداً رويداً وأنا أقف لا أملك دونها شيئاً» صفحة ٦٢

أو قول البطلة «مها» على الصفحة ٧٩:

- «هؤلاء هم أصدقائي وانت كم تختلف عنهم»

ثم يأتي دور القاص ليكتب:

**- «الراقصة السابحة في بحر من الفوضى، اكون وجهاً لوجه أمام لوحة التنين والانسان، يحاول التخلص من تلك القوة الجبروتية التي فوجيء بها»**

انه يعادل حبة لها وخوفه منها، بالمقارنة بين الضعف الهائل والقوة الهائلة، وقد وردت كل المقارنات بنجاح ودقة.. لكن هذا النجاح وتلك الدقة لم تكن من نصيب أحمد خلف في قصة عادية مثل (**هناك تحت المطر**).. انها تقريباً كما قال الجد في القصة نفسها «هكذاتبدأ الحكاية كل حكاية لها ابتداء كما لها انتهاء، تجد نفسك دائماً وسط حكاية ما..» صفحة ٤٦.

الجد يحكي للحفيد عن امه الغائبة هذا النوع من القصص المملوء بالحنان وزج الصفحات النبوية عن «الغائب» لكنها جاءت مجرد ذكريات هشة جعلت من القصة مجرد عمل إنشائي سهل، كما في قوله: اقترب اكثر، اني اقرب اليك من ذراعك.. أوقوله على الصفحة ٤٦:

- لماذا تريدين هذه البلوزة دائماً؟

- ولماذا انت تصمت كثيراً؟

والقصة مليئة - كما في قصص أحمد خلف - بأشجار اليوكالبتوس فهناك (**صف طويل من أشجار اليوكالتبوس**) على الصفحة ٤٧ وثمة (**فضاء تحجبه أشجار اليوكالبتوس**) على الصفحة نفسها أما شجر الصفصاف في قصص أحمد خلف فهوكثير جداً، حتى انك لاتدري سّر هذا العشق «الجميل» الذي اصاب أحمد خلف وجعل قصصه اشبه ماتكون بغابة نصف اشجارها صفصاف ونصفها الثاني يوكالتبوس.. حتى ان (البطل) في قصصه لايمكن وصف ملامحه دون ان تظلله اوراق الشجرة أو ان يجلس تحت شجرة أوينظر إلى شجرة، أو يحلم بشجرة!

هناك ملاحظة صغيرة عن قصص (منزل العرائس)... فيما سبق كان احمد خلف يعالج موضوعاته بالحوار وبقليل من السرد، وبعد كتابه الأول (نزهة في شوارع مهجورة) صار يعني بالسرد مع القليل جداً من الحوار، وهذه حالة صحية تعني أول ماتعنيه: ان احمد خلف إنما يجتهد في تحقيق مستوى افضل وأصعب.. ولاأعتقد هنا ان مسألة السرد والحوار التي أوردتها إنما هي رأيي أنا لكنه (منطق) نقدي معروف كان قد احتكم اليه العديد من الكتاب والنقاد المعروفين..

من حق أحمد خلف أن يعرف: انه من القّلة التي تكتب القصة القصيرة، ومن القلة التي تستحق المتابعة والحرص والاهتمام وانه بالتالي من الاسماء القليلة التي (مازلنا) ننتظر منها اكثر مما أعطت.

* * *

بعض كتاب القصة يفكرون فيما سيكتب عنهم فيما سيقال عن آخر قصة لهم يضعون الثقة في قلم الناقد، ويرون في كلامه درساً في مدحه خيراً إن كان مادحاً وفي قدحه شراً إن كان قادحاً ويحاولون سدّ العيب أوتصعيد الهمة، في قصة قادمة، وفق ماورد من سلب وايجاب على لسان الناقد.

وهناك نوع ثان من كتّاب القصة، لاشأن لهم فيما يقال عنهم، أو فيما سيقال عن آخر اعمالهم، وليس في خاطرهم من اثر لما يقوله الناقد فيهم وعنهم.. ويرون في سطور الناقد إضافة لاثقل لها ولاتعنيهم في شيء معهم كانت أوضدهم، وهم مستمرون في الكتابة مع الأخطاء نفسها - إن كان ثمة من خطأ - أو الجودة نفسها - إن كان ثمة من صواب - تاركين النقد مجرد كلام قيل عنهم، وأهملوه بوعي أو دون وعي منهم..

وثمة نوع ثالث من كتاب القصة يفكرون جيداً فيما يكتب عنهم، ويستدركون الخطأ دون الوقوع في مزالق النقاد أومبايعات البعض منهم وقد يضعون الثقة في الناقد، لكنهم في الوقت ذاته حذرون تماماً من الجلوس تحت مظلة المساومات الاخوانية، أوشراء النقد بالجلسات العذبة البطرانة والحب السهران ليلاً والمغفل نهاراً والذي يتغيّر وفق ميزان الصحة والمرض، أوميزان الربح والخسارة أو ميزان الاسم الخاص «الغالي» والاسم العام «الرخيص» وهم؛ ليس من شك في هذا، يحترمون النقد ولاشأن لهم بالناقد ويقرأون في طريق الابداع: خيراً كان ذلك أم شراً، وعداً بعافية الموهبة أو تأكيداً على فراغها، انهم، بالتالي ينظرون بعمق الى حقيقة مايمتلكون ومايفعلون القراءة، الوعي، الكتابة، التأمل، التجربة، الصبر، ثم القراءة ثانية ودائماً، جنباً الى جنب مع احترام التجربة وخوض مغامرة الحياة والاستفادة منها..

مهمة النقد بالنتيجة، مهمة شاقة، إنها كيفية النظر الى ماينشر بوعي وثقة عالية، وان كان النقد صادقاً وموضوعياً وليس من شأن له بفائدة لاحقة، كان الناقد قد حقق شيئاً لنفسه وللفكر والأدب عموماً، وان كان العكس (والعكس هو الغالب اليوم مع الأسف) صار الناقد حينها مجرد ثرثار يستحق المكافأة على سدّ فراغ المجلة او سدّ حاجة (بعض) الكتاب.

وقدتعلمنا منذ سنين طويلة، بل منذ طفولتنا، ان الكذب على الآخرين ليس إلاّ لعبة سهلة لكن الكذب على الذات أصعب بكثير وعندما يصل الكذب على النفس وعلى الآخرين في حدود

لعبة واحدة - دون حساب أوعذاب أومراجعة - عندها اكتب ماشئت عمن تشاء وقت ماتشاء، ولاتفكر[1]

* * *

يدفعني هذا الكلام، الى الدخول في عوالم الكتّاب الشباب، علي خيون الناصري، ومحمد سمارة، وزعيم الطائي، وجاسم عاصي، وتناول مجموعة القاص كاظم الأحمدي (غناء الفواخت) وعساني لااكون قاسياً كما يظن البعض لان (النوع الثالث) من الكتاب الذي سبق ان ذكرته هومايهم (الفن) وكل ماهوبعيد عن الفن لاشأن لنا به..

لعل واحدة من اولى حسنات القاص علي خيون انه بسيط فيما يكتب ويعلن عن هذه البساطة في كل قصص مجموعته الثانية (رحلة الليل الأخيرة) التي صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام في بداية عام ١٩٨٠.

العبارة التي يكتبها سهلة وليست معقدة، مسترشداً بقول هنري دو فرنوي من ان «الفخفخة هي فن الحمقى».. وقد تمكن على خيون من العمل في قصصه دون فخفخة أوتزويق في التركيب ودون فخفخة في التكنيك واللغة وترك القصة سائبة غير محكومة بشرط فني أومنطق نقدي (مراقب) تأخذها موجة الخيال الفوتوغرافي وتعيدها موجة الحدث الواقعي العادي دون أي تدخل ابداعي ينقذ الشكل من نمطيته الباردة أوينقذ المضمون من التكرار الفاجع.. حتى ان السيد هنري فرنوي لوقرأ قصص (رحلة الليل الأخيرة) لفكر في قول آخر..

القاص علي خيون لايلعب مع الكلمات كما يلعب بعض كتّاب القصة القصيرة انه يريدها «قصة واقعية» يقرأها العامل والتلميذ والفلاح والموظف وربة البيت.. وهذا شيء جيد اذا ماكتبنا «حكايات منوعة» على غلاف الكتاب وحذفنا كلمة (قصص) ذلك انها كما سيرى القراء: حكايات ذات نبرة قريبة إلى النفس بل انها أحداث جميلة من واقع الحال، اقرأ مثلاً قوله على الصفحة ١٢٢ من قصة «طائر الحب»:

- إبتعت قبل اسابيع طائرين قيل لي انهما من طيور الحب وان الذكر لابد وأن يعيش مع انثاه وانه يخلص لها ويحبها واذا مافارقها فإنه قد ينتحر!

ثم اقرأ على الصفحة ٦٣ من قصة (حديث خاص عن رجل) قوله:

- اسمي نادية موظفة وطالبة، وكل الذين يعرفونني يقولون انني جميلة ومحبوبة، أنام بلاعشاء كي احافظ على رشاقتي احب اغاني عبدالحليم حافظ القديمة.

ألا ترى ان هذا النمط وهذه الطريقة في الكتابة إنما توحي بالقصص القديمة التي كنا نسمعها من أجدادنا ومن الكتب الصفراء التي تزدحم في سوق السراي ليس أولها ألف ليلة وليلة وليس آخرها نظرات أو عبرات المنفلوطي رحمه الله.

القصص جميعاً تبحث في العلاقات اليومية، بين الرجل والمرأة ليس ثمة هموماً اكبر من - مجرد - هذا الحب الذي لايعني الكثير.. لأنه جاء عابراً ومفتعلاً وصغيراً.. حتى عناوين القصص - وهذا أبسط مايبدأ به الكاتب - تبدوواحدة من حيث محتواها الجمالي «امرأة صامتة» «امرأة رائعة» «حديث خاص عن امرأة» «حديث خاص عن رجل» «رجل في الثلاثين» «المرأة التي تحدثت باختصار» وايضاً «شجرة وحيدة». ورغم ان هذا لايعني الفقر في المفردات، لكنه يوحي لأول وهلة بتشابه الشكل ونوع المضمون وحتى بقية القصص التي اختار لها عناوين مثل «الزحام» «الأصوات» «أصداء» «الصمت» تكاد تتشابه تماماً في اختيار الأرض التي يزحف عليها ابطاله، والذين هم بدورهم متشابهون حدّ الاكتفاء بقراءة ثلاث قصص أوحتى أقل من بين ٢٦ قصة احتوتها مجموعة القاص علي خيون

قصة «أصداء» مثلاً، واحدة من القصص التي تقول شيئاً عن الواقع بطريقة ذرف الدموع أوهي واحدة من المواعظ التي يهتدي بها الضعفاء الذين يقنعون بما يرون دون دراسة أوتحليل، المرأة تبكي يعني ان المرأة تبكي، ولابد ان يرحمها الابن الضال ويهتدي برحمته المهتدون..

انها تشبه القول «كأسي صغيرة كما ترى، لكن تفضل أن تشرب أنت أولاً».. والمشكلة في القصة مشكلة عادية جداً لكن لامانع أن تذرف قليلاً من الدموع معنا.

- امر محزن ان تنادي تلك العجوز ابنها الوحيد فلا يجيبها أحد. ماالذي سيقوله الناس عني، سأحسم الأمر إذن أجمع أثاثي القليل وأولادي وأرحل إليها.. صفحة ١٠.

أما «امرأة رائعة» فهي قصة مفتعلة عن شخص يتحدث الى صديق له، يتكلم معه عن امرأة أحبها واختفت عرفها في الشارع العام واختفت عنه في الشارع العام ورأي فيها كل شيء (؟).. ست صفحات لم يصل بها إلى شيء يستحق الاهتمام أوان يقنعنا مرة واحدة بضرورة كتابة هذا النوع من القصص!

انها مسألة التجربة ووعي التجربة. والكتابة عن هذه التجربة في حياة الكاتب هي محنة اختيار مانكتب وقلّة مايجب ان نختار. هذا النوع من القصص الهشة السالبة غالباً ماتنتهي بضربة ذكاء أو مفاجأة أوقضية خارج السطور هي في حقيقتها اكبر من مجرد الثرثرة، لكن هذا مالم نعثر عليه في «امرأةرائعة» ولافي بقية القصص على الاطلاق.

كذلـك في قصـة «حديث خاص عن رجل» وهي أسوأ نموذج في المجمـوعـة انهـا مجرد (حب) صغـير مراهق، مرة هنا، ومرة هناك، ليس فيها أيّ رمز لشيء ولايعني - حتى - واقعها مايثير أومايستحق الكتـابـة.. انهـا ثرثـرة امـرأة اسمهـا نادية أحبّت رجلاً اختفى عن حيـاتهـا وبـدأت في حب آخـر في طريقـه للاختفاء وليس من معادل موضـوعي أوتصعيـد لحالـة ماسـوى هذه الثـرثـرة التي تستمرحتى السطر الأخير!

اسم البطلة (نادية) يتكرر في عدد من القصص في محاولة لتثبيت (بطلة) لها سمات معينة ومشاعر خاصة ولم يصل بها القاص الى حال استثنـائي يستحق أن يتـذكرها القاري.ء. فهي انسانه على جانب من الـذكـاء، جميلة تحب اغـاني عبـدالحليم حافـظ القديمة وتحافظ على وزنها من الترهل، وفيما عدا هذا: لاشي.ء.

لابد في النهاية من القول، ان علي خيون الناصري كاتب قصة أمامه الكثير وليس من باب المواعظ ان نعرف جميعاً انه ليس كل من ركب السفينة وابحر فيها من بيروت الى برشلونة صار بحاراً، وليس كل من قرأ كتـابـاً في الحب صار عاشقـاً، وليس كل من جلس الى فيلسوف عظيم صار شبيهاً به، وهذا الوهم الذي أصاب العديد من المـوهـوبـين وأسقـط البعض منهم، مازال هوالـداء الأول في الحياة الثقافية، ربما في عموم الوطن العربي وليس في العراق فقط. وتبقى الثقة في الجيـل الجديد من كتاب القصة اكبر من العروض النقدية التي لانـريـد بها سوى التذكير بصعوبة فن القصة القصيرة والسعي لتطويرها فعلاً ولايتم هذا دون شك بالمجاملات العابرة التي لاقيمة لها أبداً[٢].

***

الغـريـب في القصص العـراقي المعـاصـر، في طريقـة التنـاول واحتـواء الشخـوص في اختيـار المفـردات وفي اسلوب كتـابة البداية والنهاية، انها تكاد - إن لم تكن كذلك فعلاً - أن تكون متشابهة بين الكثير من كتـاب القصـة وانـك إذا أردت إخراج مجموعة قصصية واحـدة تضم أعـمالاً إبـداعيـة لمحمـد سمارة أوزعيم الطائي أوعلي خيـون أوجاسم عاصي وغـيرهـم، سترى ان كتـابـاً كهـذا - اذا ماحـذفنـا أسماء القصاصين عن القصص - يمكن أن يكون لواحد منهم (أي واحـد تختـار) مع اختـلاف جدّ بسيـط في عملية الكشف والـرؤيـا والآراء بين هذا الكـاتب أوذاك لكنـك - حتماً - في تلك المجمـوعـة القصصيـة المـوحـدة لن تشعر بذلك مطلقاً.. وهذا فيما نعرف، إنما هو شر البلية، حتى وان لم يضحك أبداً..

**(الاشجـار تورق في الصحـراء)** أول مجموعة قصصية لمحمد سمارة أول قصـة فيهـا عنوانها «الصقر» وهي محاولة في تقليد أجواء القاص (**محمـد خضـيّر**) التي تعتمد على الاسراف في الوصف والامعان في شرح مالا يستحق الشرح في الكثير من عبارتين..

**هذا هو محمـد سمارة** يكـرر «حـالـة» الحصـان عشرات المرات، ويكرر حالة الرجل عشرات المرات، تبدأ القصة في دائرة ما وتنتهي في الـدائـرة نفسهـا، ولم تكن ثمـة (مهمـة) أمـام محمد سمارة سوى الدوران مع الحصان المنهك والصقر ذي الذنب المرقط، وتنسيق دور كل منهم في قصة قصـيرة رغم انهـا جيدة لاتعرف اين يكمن ثقلها ولماذا تنحدر لغتها نحو الوصف والتشكيل اللغوي الجميل حسب؟ وعلينا أن نقرأ بين سطر وسطر أمثال هذه العبارات:

**- هي اقرب الى المخدر في الكأس ص ٦**

**- فأل سيء ان يجتمع الصقر والمطر ص ٧**

**- بدت الشمس كبرتقالة ناضجة ص ٥**

**أراد القـاص محمـد سمارة**، ان يفـرض (الـذكـاء) كسلعـة للبيـع والشـراء، وليس الـذكاء الذي يأتي بلاعناء والذي يشرح (الشي)ء دون انتظار لمدح أو تصفيق!

في قصـة **(في الـوديـان تنبت الـزهور)** وهي واحدة من القصص التي اعتمـد عليهـا الكـاتب تبـدأ القصة (واقعية) جداً وتنتهي عند السطور التسعة الأخيرة (ميتافيزيقية) جداً، رجل يائس هربت منه زوجتـه دون أن يعـرف السبب وهـو فقـير الحـال يعيش مع حصان مريض، ويكسب عيشـه بصعـوبـة، القصة تبدأ بعد عشر سنوات عندما يلتقي (ابن الملاّ مسعود) بهذا الرجل واسمه حمادي السرحان ليقص عليـه ماجرى في بحـر السنوات العشر الماضية، ويكون من جملة مايحكيـه رجـوع زوجتـه (مـريم) التي يصفهـا بالشقـراء ذات اللحم الـذي يشبـه الحليب.. ويقـول له: انهـا تحب المطر وتمتطي الحصان تحت زخاته وهي تلبس الثياب البيض.

ثم ماأن ينتهي من كلامه حتى تبدأ السماء بالمطر ليقول له: انظر انهـا ستأتي.. ومـا ان يتطلع ابن المـلا مسعـود إلى حيث اشـار (حمـادي) حتى يرى «امـرأة شقـراء ترتدي ثياباً بيضاء تمتطي صهوة فرس وتحمل بيدها طبقاً صغيراً يلتمع مع الشمس وكانت تنطلق في الصحـراء ضاحكـة مدت يدهـا الى الطبق وغـرفت منـه قبضة من الزهر نثرتها في الهواء بمرح وهي تردد اغنية شعبية ضاحكة» ص ٨٤.

ولابـد من التـذكـير طبعـاً بان القصة تدور أحداثها في مقهى ولم تكن ثمـة صحـراء أووديان قريبة أوبعيدة وان التغيير الذي أصاب القصة إنما جرى في سطور جدّ قليلة ازاء عشرين صفحة هي القصة كلها.. وفي نهايتها فقط!

بعض ماأصاب هذه القصة من خلل في البناء ماقالته مريم على الصفحـة ٨١ «قـالت: لقـد حدث وأنا في حالة أقرب إلى الغيبوبة لقـد غرر بي ذلـك الـوغـد فتركتـك وانت أحوج إلى من يقف إلى

جانبك انها غلطة ياحمادي غلطة كبيرة حقاً، فهل تغفر لي تلك الغلطة»؟

ان من يقرأ القصة ويصل هذا المقطع سيضحك حتماً، وبصوت عال.. ثمة شوط كبير بين ذاك اللامعقول جداً وهذا المعقول جدا!؟

هناك ايضاً قصة «رصاصة اخيرة» وهي حكاية صياد لم تبق في حوزته سوى رصاصة واحدة بعد ان فشل في صيد اي شيء مع الرصاصة الأخيرة يرى طائراً يرفرف بين اشجار ضخمة ويفكر: ماذا تفعل رصاصة واحدة وأخيرة؟

وعندما تتحرك البندقية يكون الطائر قد نشر جناحية وطار بعيداً قصة بسيطة لكنها لاتنطق بشيء لأنها جاءت لسدّ فراغ ما، وليس لشيء آخر. محمد سهارة لايعرف أن يكتب قصة قصيرة (جداً) انه يريد مساحة أطول ليقول (كل) مايريد.. وهذا مانقوله ايضاً عن قصته (الشجرة) صفحة ١٣ رغم انها أفضل من (رصاصته الأخيرة) لكنها تعاني من السرعة في الطرح لسد فراغ آخر (؟) وهذا داء في القصة العراقية يحتاج منا إلى دراسة خاصة.

في السنوات السبع الأخيرة، بدأ القاص محمد سهارة يسافر الى خارج العراق، وبدأ يكتب عن رحلاته القصيرة التي لاتدوم أطولها شهراً واحداً. لكن القصص جميعها ومنها قصة (سحب جليدية) لم تكن سوى ريبورتاجات جميلة تحاول ان تنمو لتصبح «قصة» لكنها تهبط بعد سطرين أوثلاثة لتأخذ حجماً ابداعياً أدنى. هاهو القاص في شوارع وارشو يلتقي امرأة وطبعاً لابد أن تكون جميلة.. وأيضاً لابد ان تسأله عن بغداد وعن هارون الرشيد وألف ليلة وليلة. ثم ووفق النظرة الشرقية الى الحب، لابد ان يكون لها حبيب هجرها، ليكون (الراوي) الرجل الثاني وليس الثالث أو الرابع في حياتها!!

ثم تشعر وأنت في نهاية القصة انه من الممكن بترها عند اي سطر منها وأيضاً من السهل الاستمرار في كتابتها حتى تصبح في حجم رواية بجزء واحد أواكثر - حسب رغبة الكاتب - والمعروف في أمر هذه القصص انها تأتي ناقصة في محتواها العام بسبب ان القاص يكتبها بسرعة حال رجوعه من السفر، أو اثناء السفر، ليس لسبب غير ان يقول (انني سافرت وهاكم تجاربي)..

ولعل القراء يتذكرون جيداً ان هذا النوع من (التجارب) إنما هو عن النساء فقط، وهذه علة معظم كتاب القصة الذين يسافرون لأول مرة، وليس من المعقول - هنا - ذكر بقية الأسماء لأننا نحكي عن ظاهرة معينة ولانريد الوقوع في شرح (الظاهر) منها!

إقرأ ماكتبه محمد سهارة على الصفحة ٣٥:

- «قلت أهو وجه صاحبي القاص الذي كنت أزمع السفر واياه قبل شهور؟ شد ماتحدثنا بلذة حول الرحيل، وتساءلنا ماذا تعني الغربة لرجل يكتب القصة؟ وكنا ندخن بشراهة وننظر في وجوه بعضنا البعض ونقول انها لنعمة أن تكتب شيئاً وأنت كطير مهاجر ثم مانلبث ان نضحك ونعاود التدخين وننفخ سحب الدخان الى مقهى البرلمان العتيقة».

ولابد ان نقرأ أيضاً:

- سأقودها وحدي، أعبر بها البلدان وأقطع الفيافي، أظل أدور وأدور حيث أتركهم ورائي ينظرون بدهشة ويتساءلون ماالذي حدث؟ ص ١٣.

أخيراً.. لابد من القول ان المراهنة على كاتب جديد، وفي حقل صعب كالقصة القصيرة لايأتي بالحديث المختصر عن قصة هنا وقصة هناك وان المستقبل مع المبدع الجاد، وكم كنت ارجولو انني اكتشفت هذا المبدع في النتاج الأول كيما نقرأ له ونكون معه منذ البداية أعني بدايته طبعاً..

* * *

لعل بعض اعترافات «غراهام غرين» تنطبق تماماً على كتابات (زعيم الطائي) فقد قال غرين: **«في البداية كنت اريد اللعب بالكلمات ثم فهمت ان أهم الأشياء هو البساطة أي ان تستعمل العبارات بمدلولاتها الاولى دون تلاعب أو غموض ولا أوصاف كثيرة المهم جعل القصة تتطور وتتقدم علينا ان نتمثل العالم بدقة وأن نكون مقتصدين بالوسائل».**

**هذا جانب أول في قصص زعيم الطائي فهو يعشق القصة القصيرة وهو بسيط في التعامل مع ابطاله، حريص على أن تقول قصصه شيئاً في (الفن) وشيئاً في (الانسان) واذا تطورت القصة بين يديه يكون زعيم الطائي قد حقق (البداية) ليس غير، أعني بداية الفنان.**

**هناك قول نقدي مفاده ان بعض كتّاب القصة القصيرة مصابون بمرض التواضع مع «أبطالهم» أيّ انهم حريصون على «الثقة» التي يمنحها القراء للكاتب والكتاب، لذلك تجد البعض من (هؤلاء) يخسرون الكثير من عظمة «الفن» بسبب هذا الحرص وذاك التواضع، اي انهم بدافع استقطاب اكبر عدد ممكن من القراء - من مختلف المستويات - يخسرون القارىء الجيد عندما يفكرون بالقارىء الاعتيادي وهم يكتبون..**

**وزعيم الطائي** مازال وهو في البداية خاضعاً لهذا المبدأ لكنه اكثر خضوعاً لاكتساب (قيمة) فنية أعلى بوسيلة (فن التواضع) في التعبير وهذا ماسيأتي اثباته عند عرض قصص مجموعته البكر (الشرفة) التي صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام نهاية عام ١٩٧٩.

**اول قصة في المجموعة عنوانها (حدود المملكة) وأقول بمسؤولية**

ان هذا النمط من الكتابة وهذا النوع من الاختيار يستحق اكثر من الاهتمام. . فقد قدم أبطال قصته من الاطفال وهم يكتشفون لأول مرة مايعنيه (الموت) بعد أن كان شيئاً غامضاً وسّريا. . واحد من هؤلاء الصغار كان قد مات أبوه، لذلك فهو كثير الخوف من هذا الشيء الرهيب الذي يسمونه (الموت) أو (الغياب) وعندما يقوم اكبر الأطفال بشنق احدى القطط ليشرح ماهو الموت نجد الصغير ذو النمش «يركض متجهاً نحو الغابة لم يعد يرغب في رؤية احد وخشى ان يرى الآخرون ضعفه المفاجيء، وظل يركض ويركض. . وقد أحس ان معرفة ذلك لن تتيسر لمثله أوانها شيء عصيّ ومستحيل فتوقف وأركن ظهره على جذع نخلة ضخمة ثم أغرق نفسه في بكاء مرير» صفحة ١٥. لكن القاص بدلاً من الموت المحقق للقطة، وقد تمّ شنقها و«سمعوا حشرجة مكتومة ثم بدأت القطة تمزق الحبل بأظفارها بلاجدوى وبعد لحظات عقصت نفسها وبدأت تصغر». .

إلّا انه حرصاً على (الثقة) بينه وبين القراء وحرصاً على إبقاء نفسه داخل حدود (فن التواضع في التعبير) أنقذ القطة من موت اكيد ولم يكن ثمة مبر ر فني سوى قوله: ان للقطة سبعة أرواح!

وفي القصة وردت بعض الجمل ليس من السهل أن ينطقها طفل في السابعة من عمره، مثل:

- اني ادفع كل شيء مقابل ان أعرف.

ترى ماذا يملك طفل بهذه السن «ليدفع كل شيء»؟ كذلك مايقوله الصغير ذو النمش لصديقه «كان ينبغي أن تقدم لنا عالماً أجمل أنا لاأرغب بهذا ان عالمكم كله موت كله موت»!

اسلوب زعيم الطائي يقف عند حدود وحواجز لعل أبرزها حدود التجربة الحياتية وحواجز القدرة على السرد والوصف والتأمل، لكنه يكتب بحساسية فائقة، هي التي توحي بالتجربة وبالقدرة على السرد والوصف والتأمل لكنها الحساسية التي ستنقله ذات يوم إلى «قصة» أعمق واكثر انسجاماً مع نفسه أولاً وبالتالي مع مايمليه تطور (فن) القصة القصيرة في العالم. . قصة ذات مستوى.

* * *

في القصة الثانية «العازف» والتي تبدأ مع العازف وهو يقول في ذات نفسه «لم أعد كما كنت في السابق لن اكون كما كنت أتمنى». . نجد كل المفردات التي توحي باليأس والهلاك. وقد تم استخدامها دفعة واحدة مثل (ارتباك. توتر. ارتعاش. مرارة. بكاء. انهيار. ارتجاف. ذهول. صراخ. فراغ. حشرجات. أحزان. اختناق. ودماء) لكن أذا قرأت القصة ثانية وحاولت الدخول في «تكوين» البطل لن تجد مايستوجب ارتباكه ومرارته وانهياره وذهوله. . الى آخر الصفات المذكورة، فهو مجرد عازف تركته امرأة، شعر بعدها بفراغ هائل، وهذا الفراغ لاتسده غير الموسيقى. .

إذن، كيف خسر المرأة والموسيقى معاً؟ هذا مالم يعرفه أحد، وربما كان السطر الوحيد الذي يوحي بفقدان «المرأة» هو السطر السابع من الصفحة ٢١ والذي يقول فيه:

- «منذ فقدها وهو يشعر بفراغ هائل في هذا العالم» فقط! وأبطال زعيم الطائي كلهم يبكون ١٤ قصة قصيرة كلها تبدأ أوتنتهي بأن يبكي البطل، بل ان بعض أبطاله يهددون بالبكاء والبعض لابد ان يبكي مهما كانت الأسباب واذا ماتغيّرت صفة البكاء تجد انه يختار صفة ثانية لكنك ماأن تعيدها إلى أصلها حتى ترى ان (البكاء) هو معناها أيضاً. .

- اغرق نفسه في بكاء مرير. صفحة ١٥ من قصة (حدود المملكة).
- ولما خفت العزف بدأ يبكي. صفحة ٢١ من قصة (العازف).
- حين يكون وحيداً ويبكي مع نفسه. صفحة ٨٣ من قصة (الحصن).
- اتجه نحو الباب وحاول فتحه عبثاً وبكى. صفحة ٩٣ من قصة (الشرفة).
- سوف أبكي حياتي. صفحة ١٣٥ من قصة (يوم ليس ككل الأيام).
- حتى ان عينيه امتلأت بالدموع. صفحة ٩٩ من قصة (السنوات).
- ومالبث ان اغرورقت عيناه بشيء ما كالبكاء. صفحة ١١٠ من قصة (الصبي).
- وهو يصرخ ويبكي نفسه وأرضه التي لن يعود اليها ثانية. صفحة ١٢٢ من قصة (تلك الأيام).

وهناك قصة عنوانها يقول:

- وقت بين الظهيرة والبكاء. صفحة ٣٥.
- وركضتْ على الدرب المعشب باكية. صفحة ٦٥ من قصة (عطر النرجس).

اما قصة (علاقة) صفحة ٦٩ فهي حالة من (بكاء) لاينفع معها اختيار سطر او جملة بعينها. . وفي قصص أخرى ترد كلمة (صرخ) أو (صرخت) ويعني بها البكاء مثل قوله على الصفحة ٤٧ من قصة (الوادي):

- سحبته اليها بعنف، متألمة أخذت تصرخ قال لها: اصمتي، اصمتي. .

وبعض القصص ليس من (بكاء) فيها ولا من يحزنون لكنها رغم هذا ماكانت لتنتهي إلّا (بدموع) الفرح وهذا أضعف الايمان.

أما عن المكان فالقاص زعيم الطائي يشترك مع القاص أحمد خلف

في ان القصص جميعها ـ ودون استثناء ـ تجري أحداثها بين اشجار السرو واليوكالبتوس والصفصاف وسواها . . وليس من الضروري تخطيط جدول آخر لكل نوع من هذه الأشجار، فهي نابتة وثابتة في كل الصفحات، ولست أدري حقاً كيف تنسى لهؤلاء الشخوص العيش بين الصفصاف والنخيل والزهور والقداح ورغم هذا يبكون من أول صفحة حتى آخر صفحة من (**الشرفة**) التي يطل منها القاص زعيم الطائي؟

حسناً انا على يقين، من ان القاص حريص على مستقبله مع «القصة» وهو بتواضعه كانسان وبطموحه ككاتب سيحقق لنفسه ـ ودائماً ـ ماهو أفضل وما كنا نريد بهذا النقد الموجز سوى تحيته على هذا الجهد الانساني العذب .

* * *

لايسعني ـ هنا ـ إلّا تكرار كلمة قرأتها في مذكرات **كولن ولسن** (رحلة نحو البداية) يقول فيها على الصفحة ٤٣٨ :

**ـ ان الكاتب المبدع يحتاج إلى قدر معين من المعارضة وعدم التشجيع، تماماً كما يحتاج الكلب إلى بعض العظام في وجباته ومن يستمر في الكتابة يكون أفضل الجميع . . أما إغداق التشجيع على جماعة من الكتاب وهم جميعاً من الناشئين، سوف يكون شبيهاً بوضع السماد والمخصبات للأعشاب في أرض مهملة . .**

ثمة اسماء تكتب القصة القصيرة منذ وقت طويل، لكنها لم تجد من يشير إليها بخير أوبشر، وهذه احدى سيئات النقد وقصور النقاد لعل (جاسم عاصي) واحد من هذه الأسماء، فهو كاتب جيد أو لنقل انه ليس أقل شأناً من الذين نعرفهم ونقرأ لهم والذين يعلنون عن (وجودهم) هنا وهناك . .

ربما كان تواضع «البعض» من الكتّاب لايناسب مانحن فيه من التهريج والصراخ فهم لايخسرون سوى جهودهم واذا استعدنا كلمة (**جول رونار**) : «من السهل على المرء أن يتغيّر ومن السهل جداً ان يكون سخيفاً» أدركنا ان الحفاظ على الذات من الزيف والاعلان التجاري واحدة من أصعب المسائل وفي الأدب تكون القضيّة أصعب بكثير . .

**جاسم عاصي** بالمعنى النقدي العام، كاتب ملتزم وربما استطعنا القول ـ بعد قراءة القصص الثلاث الأولى من مجموعته «**خطوط بيانية**» ـ انه كاتب حربي جندي مكلف بالكتابة عن الحروب حرب تشرين **١٩٧٣** وحرب لبنان وزيارة السادات للقدس المحتلة، وقد جاءت هذه القصص أضعف من بقية قصص المجموعة لكنه لو تمكن من أداته وعاش تجربة الحرب فعلاً، لو انه عانى في البحث عن طريقة أفضل للتعبير عندها ربما أعطانا نتاجاً أعمق بكثير لكنه يطارد (الفكرة) القصصية ثم ماأن تقع بين يديه حتى تموت ولايحق للقراء (استساغة) مادتها الحرام . .

اول قصة عنوانها (**الفرح**) عن امرأة تنتظر رجوع زوجها من ساحة الحرب لكنه لم يعد، بينما أحست بشيء يتحرك في بطنها، معادلاً بذلك بين غياب الاب وقدوم الطفل البديل الذي سيحتل مكان الجندي الغائب (أو الجندي الشهيد) . . القصة جيدة لكنها مكررة مرات عدة بأقلام كتاب اخرين واسلوب **جاسم عاصي** في معظم القصص لاغرابة فيه ولاجديد، انه الاسلوب البسيط الواضح والمتماسك أحياناً . .

**ـ في منعطفات الشارع المترب راحت تواصل خطاها مثل قطعة ظلام وسط هذا الفيض الملتهب بالحرارة والنور. صفحة ٧**

القصة الثانية بعنوان (**تخطيطات أولية**) وهي عن الحرب ايضاً . . طفل اسمه أحمد يرى صورة (لبنان) متسخة ودموية، الأب يقول له :

ـ إن لبنان جميل لكنه لايرى غير الدم والانفجارات والكتائب . . (الحرب، والنار والهدم، هدم المباني الشاهقة الجميلة والدماء التي تغسل الشوارع) صفحة ١٨ .

لكن القصة جاءت ضعيفة مفتعلة، إن دلت على شيء فهو فقر التجربة أساس ضعفها ونواقصها، ان الجمل التي أورد فيها (الكتائب، تل الزعتر، الفدائيون، الفقراء) كانت هشة وفقيرة جداً والكتابة عن الحرب، تعني ان تعيش بعض التجربة أو ان تكون قد قرأت الكثير عن الحرب، أو أن تشاهد السينما على الاقل!

القصة الثالثة، طلقة احتجاج على زيارة السادات والتواصل مع المتظاهرين في حركة لم يتمكن جاسم عاصي من السيطرة عليها، لذلك جاءت كما القصص السابقة ملفقة حماسية صارخة!

قال: ان الجماهير تستنكر الزيارة.

ـ انتظر، ستنقلب الدنيا على رأسه في فلسطين. صفحة ٢٩ .

القصة الرابعة (**حكايات عند الظهرة**) نجار يصنع التوابيت ويرى في الموت مجرد صنعة، ورغم اعتراض صديقه عبود فهو قانع رغم شحة الوارد الذي يأتيه من التوابيت . . لكنه بتأثير عبود وأحلامه في معمل كبير يرى نفسه مسحوباً إلى العمل في مكان آخر بعد ان تأتيه الموافقة من مكتب التشغيل وتمر على رأسه عبارة (نجار ماهر قضى عمره في هذا العمل وأتقنه) صفحة ٤٠ .

* * *

قصص **جاسم عاصي** مزحومة بالراديوات والتلفزيونات وسواها . . لابد من وجود (جهاز) كهربائي في البيت أو الشارع أو الزقاق، بدون هذا الجهاز لاتدري كيف كانت ستأتي بعض قصصه وماذا يفعل؟ فهو يعتمد على ايصال الحدث للقراء بواسطة هذا

الجهاز، إقرأ مثلاً قوله:

- يفتح الراديو، تنطلق منه أناشيد وطنية. كما في قصة (الورشة).. ثم يقول في قصة (تخطيطات):

- أخذ يراقب شاشة «التلفزيون» وهو ينقل أخبار لبنان..

في قصة (الفرح) يكتب:

- ياولد، ماالذي يقوله الرجل في (المايكرفون)؟ كذلك في قصة (معبر للهاث، جسر للفرح) يقول:

- حين لاحظت منظر «التلفزيون» من الأعلى كثرت عندي الأسئلة..

ثم يكتب في قصة (خطوط بيانية):

- حدق في شاشة التلفزيون.. و.. أنشد جميعهم لما تعرضه الشاشة..

بل ان بطله ((مدمن على مشاهدة التلفزيون وقد غدا ذلك جزءاً من حياته)) كما في الصفحة ٨٦!

في قصة (معبر للهاث، معبر للفرح) رجل وزوجته يسافران إلى بغداد، الزوج غاضب بسبب الساعة المنبهة التي اشترتها الزوجة، لكن الحب كما في السينما العربية ينتصر على الغضب عندما يذهبان الى بغداد حيث «رحت اراقب النخيل المتباعد عن الطريق، ومنظر الأرض التي اكتست باللون الطباشيري والسماء قد ارتدت قطعاً بيضاء وسط فيض الشمس، سجت كل الأشياء في بحيرة رقراقة»

وطبعاً لم تنس الزوجة ان تقول في بداية القصة لزوجها:

- ابق ولكن لاتنس أن تسحب هوائي التلفزيون. صفحة ٤٣.

ومن قصصه الجميلة قصة «البقرات» وهي جميلة في بساطتها وفكرتها، بقرات مسروقة من فلاح اسمه (سرحان) يبحث عنها ويعتبر البقرات قضيته التي قد يقتل من اجلها.. لكنه من أجل سلامة القرية ومن فيها يدفع (الفدية) فتذهب أفعال سرحان مثلاً وحديثاً للقرية كلها..

اما الاسلوب فهو الآخر جاء بسيطاً وسهلاً:

- وهو إذ يلهب ظهر الجواد يحسّ بأن الهواء غدا مثل شفرات حادة. صفحة ٦١.

- في صباح، مثل كل الصباحات بدت القرية كعادتها، ينتشر فيها ثغاء الأبقار ونباح الكلاب. صفحة ٦٨.

ورغم ان القاص جاسم عاصي كان قد اختار عنوان المجموعة (خطوط بيانية) إلّا ان هذه القصة بالذات أقل مستوى من سواها فهي مجرد حديث عن رجل مصاب بداء الكآبة بسبب علاقة مقطوعة بينه وبين زوجته وهي بالتالي قصة رجل وحيد (مدمن على مشاهدة التلفزيون)..

- لقد اكدت الدكتورة إثناء المحاضرة على ان فقدان فيتامين ك من الطعام يصيب الانسان بالكآبة، أليس كذلك؟ صفحة ٨٢.

نموذج البطل الذي يعني به القاص جاسم عاصي، هو الانسان الفقير، وهو غالباً مايكون صاحب حرفة (نجار - حداد) أو جندي أو فلاح أو امرأة مغلوبة على أمرها.. ولن تعثر في ١٣ قصة احتوتها مجموعته البكر على بطل بورجوازي أو يميل الى البورجوازية، ليس هناك موظف كبير أو مقاول أو مدير عام أو حتى مثقف يتكلم بلباقة.

أرجو - على أية حال - أن تكون آرائي في قصص جاسم العاصي حافزاً لقصص أفضل ومن حقه ألا يأخذ برأيي اوبرأي أحد، فقد قال (فريدريك دو فيلاني)(*):

- هناك ثلاثة آراء أُقيم لها اكبر وزن: رأيك ورأيي والرأي الأفضل.

والمهم أن نكون متواضعين في طرح آرائنا، حتى لو حققنا أعمالاً تستحق أعظم جوائز الأدب.

* * *

أرجع الى عبارة مهمة قالها برناردشو معناها «ان الأفكار الجديدة تستحدث لنفسها الصنعة اللازمة لها كما تشق المياه المجرى الذي تسير فيه ورجل الصنعة الذي لاأفكار له يشبه في عدم جدواه مهندساً يشق قناة لاماء فيها.. فاذا شئنا أن نحدد شيئاً من ذلك، قلنا: ان الرواد في كل فن، يبدأون حياتهم عادة بالعمل التقليدي ويستمرون يزاولونه حتى تنضج أفكارهم الخاصة الى الحد الذي يتيح لهذه الأفكار أن تلح عليهم كي يعبّروا عنها»..

وعندما قرأت مجموعة القاص كاظم الأحمدي (غناء الفواخت) وجدت انها تمتلك هويتها فعلاً.. وتشير الى كاتب مبدع، وأقول عن ثقة ان القاص كاظم فنان ذكي صادق مع فنه حريص عليه وقد أسعدني هذا العطاء الثمين الذي تحقق للقصة العراقية في هذه المجموعة التي احتوت على ثماني قصص جديرة بالقراءة والنقد والمتابعة.. وهي المجموعة الثالثة للقاص..

بذكاء حاد وأيضاً بدقة الفنان كاتب القصة. جاءت (الممرات الجنوبية) هذه القصة الصعبة ورغم انها تذكر القارىء بكتابات محمد خضير الّا ان الأحمدي استطاع التفرد بهذا الجو الغريب حيث يتابع حركة (سلحفاة) يكشف عن هواجسها من خلل حركاتها:

- مرة اخرى واجهت السلحفاة نبتة (الشفلح) الشوكية، مفروشة وطرية فاندست تحتها واهمة ان تحت أعضائها لمّا اكثر طمأنينة من عالم النهر. صفحة ٤٩.

في الجزء الثاني من القصة نعثر قرب مكان السلحفاة على ثلاث نسوة وثلاثة أطفال تدور بين النسوة أحاديث وذكريات بينما يعوم الأطفال في النهر، حيث تقف السلحفاة على مقربة من أحدهم..

أما الجزء الثالث من القصة فيدور في البيت تحت غطاء الليل في حوار لايصبّ في مكان معين إنما تشعر كأن الخارطة اختلفت لكنك تقرأ:

ـ كان وحده هناك، وجدته نائماً، السلحفاة تريد أن تطلع من تحته . .

دون ان يعطيك القاص جواباً معقولاً على مافات شرحه في الفصل الأول والثاني . . واذا مارجعنا إلى القصة وقرأناها ثانية سنقف على واحدة من القصص الجيدة، تكشف عن موهبة القاص، رغم انني وقعت على تعابير زائدة أوذات بناء هش كان من المفيد طرحها بصورة أفضل مثل قوله:

ـ قالت التي ولدها قد قال (انها تريد شجرة السدر). وأيضاً:

ـ فقالت التي ترد على زوجها . .

وقوله صفحة ٦٠:

ـ فقالت التي قالت لها ياجنية!

ألا يجد معي الصديق كاظم الأحمدي انها ثقيلة؟ على اية حال، إنني أدعو القراء لقراءة (الممرات الجنوبية) للوقوف على قاص عراقي موهوب حقاً . .

قصة (الاجازة) حكاية جندي يعود الى أهله في إجازة، تشترط عليه القيادة الصمت على الحرب التي سكتت مدافعها في (عز) الانتصار ورغم حاجته العظيمة إلى رؤية زوجته وأطفاله ورغبته في الحديث عن مهازل الحرب لكن شروط الاجازة محددة: «ينبغي يامزعل المهنا أن تعرف كيف تستطيع ان تسكت ان تتعلم الصمت، ليس أمام الضابط فقط، بل أمام أطفالك وأصدقائك لاحديث عن الحرب، لازيارات لاخروج من البيت هذه اجازتك يمكنك ان تقضيها مع زوجتك، لابد انها طلبتك كثيراً هل سمعت يامزعل المهنا؟» صفحة ٢٥

بينما كان مزعل المهنا يردد مع نفسه:

ـ ليس في صالح الجيش المنتصر أن تتوقف الحرب، إن ذلك يشلّ عزيمة الجنود أليس كذلك؟

ثم يقرر بصوت عال كما لو انه مازال في ساحة القتال:

ـ سيدي، لاأريد شيئاً، سوى انني سأحدث أطفالي عن الحرب، لأنهم طلبوا مني ذلك قبل أن أتلقى أوامركم من واجبي ياسيدي أن أفعل ذلك . .

والقصة جاءت سهلة وهادئة . . في حدود ماتقتضيه من إنفعال، لم يكن فيها الروح الخطابي المفتعل الذي نصطدم به في قصص اخرى كتبت عن الحرب أيضاً . . والقاص كاظم الأحمدي تمكن ان يعطي مايريد بلغة بسيطة غير ملفقة، ولهذا السبب فقط، جاءت القصة قريبة الى النفس، وصادقة . .

أما العمل الذي اسمه (اللؤلؤة) فهو جميل وعذب لكنه لايدخل في تصنيف القصة القصيرة، فهو مناجاة وحكم وكلمات (مأثورة) اكبر من قدرة الفرد على تحقيقها . . من هي (سفانة) هذه التي «تمتلك كل كلمات الحكمة والتي يدخل صوتها إلى أعمق أعماق عقولنا»؟ هذه الساحرة العملاقة، التي لايقف الرجال إزاء قامتها والتي يلمع في عينيها بريق الضوء؟

ثم من هو «جعفر الساهي» الذي يعبر الجبال والسهول والأنهار هذا المارد الجوال الذي (يستطيع أن يصرع مائة قامة في شمس نهار واحد دون أن يطرح قامته إلى حضن الأرض؟) . . ثم كيف بدأت القصة ـ إن سميناها كذلك ـ وكيف انتهت أين اختفى جعفر الساهي، بل كيف ظهر؟ كيف يستطيع هذا الرجل «ان يصرع مائة فرس في يوم واحد دون أن يتعب»؟

لاشك ان القصة تحكي عن (اسطورة) مرت في حياتنا، قد تكون محض خيال وقد تكون حقيقة . . لكن اللغة في (اللؤلؤة) جميلة فعلاً والحكم التي وردت ـ رغم روح المبالغة ـ جاءت عذبة وسهلة:

ـ من فيكم يعبر بحر القوة يلق النور الأبهر. صفحة ٨. أو:

ـ باب المحبة يفتحه العاشقون وهم لايدخلون واحداً واحداً، لأن تلك دخلة الخائنين من وهج المحبة. صفحة ١٥.

لكن الشعور العام ـ إزاء هذه اللؤلؤة ـ لايقول لك ان ماتقرأه «قصة» بل هو إنشاء ذكي محبوك يناسب التعليق على لوحة فنية في معرض تشكيلي . .

ـ نقف بين يديها مبهورين بالبهاء الألق . . المطوق وجهها، وبتلكما العينين الصافيتين كماء الشجر محملتين أبداً برائحة السماء. صفحة ٨.

* * *

عندما يكتب كاظم الأحمدي قصة ما، يطنب في ذكر إسم البطل في محاولة ـ تأتي بائسة احياناً ـ لتركيز نمط معين من البشر في ذاكرة القارىء كما في قصة «غناء الفواخت» وهي قصة اعتيادية ليست بمستوى «الممرات الجنوبية» رغم ان الاولى كتبت بعد الثانية بعامين وليس في هذا للأسف دليل عافية بالنسبة لقاص مجتهد مثل كاظم الأحمدي . . فقد ورد اسم البطل «الدوسري» اكثر من ٤٤ مرة في عشر صفحات . . وعندما قرأت القصة ثانية تمكنت بنفسي من حذف ٣٥ «دوسري» دون ان يطرأ أي تغيير فني أومعنوي أو حسّي على «غناء الفواخت» . .

إن التأكيد على اسم البطل في أية قصة، يأتي لغاية في المضمون أولاً وفي الشكل بعد ذلك أما في هذه القصة فما كان مقنعاً تكرار إسم (الدوسري) إلّا تسع مرات فقط دون أيّ مساس في الشكل أو المضمون . . ثم ماهي قصة (غناء الفواخت) التي رفع عنوانها على

(مجموعته) القصصية؟ رزاق الدوسري فلاح محبوب من أهل القرية ويغني دائماً. ويبدو ان الغناء هنا دليل الخير الذي يعيش فيه، وكل مايتعلق بالدوسري إنما يأتي على لسان إمرأة عاشقة تحبه وترى في طيبات الأرض رائحة الدوسري وهي تكرر بعد كل مقطع أو مقطعين:

- ياحظ التي يغني لها الدوسري.
- ياحظ التي يتزوجها الدوسري.

وتنتهي القصة دون أن يعرف القارىء هل ثمة (حظ) لتلك المرأة وماذا حلّ بها وأين إنتهى الدوسري.. كل هذا بلاجواب، لكن الدوسري مازال يغني حتى آخر القصة..

أما قصة «أرجوحة الماء الهادئة» **فهي مجرد وصف لايقف عند حد، رجل وطفل، الطفل يعوم في الشط والرجل ينظر اليه.. يسأله ماإذا كان الماء بارداً، ويحلم أن يعوم مثله، ثم نهاية القصة ينزل الى الماء ليس أكثر..**

أن نمعن في الوصف لغاية فنية اكبر من الوصف مسألة معقولة، أما ان نقطع نفس القارىء بالوصف لذات الوصف فتلك مسألة اخرى..

- عالم الخيل المتباعد والمتقارب الرؤوس، عالم تلاصق رؤوس شلالات الضوء المنفلتة وهي تتمدد وتفترش في عمق ممرات النخيل أو في عميق مياه النهر. هادئة وتستقبل الريح الصيفية الخفيفة.. إلى آخر الصفحة ٧٤.

* * *

وكاظم الأحمدي حريص على التذكير بأجواء البصرة، النخيل دائماً، والشط وغناء الفاختة والقناطر والقرى والمزارع و «الدشاديش» التي تكررت عشرات المرات..

* * *

وأخيراً في نهاية هذا الجزء من «إشارات أولى في القصة العراقية المعاصرة **» أود القول بأنني سمعت من أصدقائي كتاب القصة اكثر من عتاب يقول (لماذا ابتعد عن القصة إلى النقد) وفي الحقيقة ليس في هذا القول من صواب.. فأنا مازلت اكتب القصة، لكنني أرى في قراءة ونقد قصص الكتاب العراقيين نافذة لابداع آخر.. ويكفي ان البحث أوصلني لمعرفة الغث والسمين، وجعلني أعرف بعض قصوري وبعض إغفالي لكتّاب ممتازين ليس آخرهم كاظم الأحمدي ولن يكون أولهم أحمد خلف أوموسى كريدي.. لأن الصراحة - الآن - تدعوني الى الاعتراف بأنني ماكنت أقرأ الكثير لهم.. حتى انني فكرت أن اجعل هذا الاهتمام (دون انقطاع) ليكون باباً لمعرفة الجديد الذي يطرأ على القصة العراقية الجديدة.. وليس هذا بالمنال اليسير حتماً؟

## هوامش وملاحظات:

* لااريد الادعاء ان هذه الدراسة تلتزم منهجاً أو خطاً معيناً وانما تحاول عبر خصوصية آرائها أن تضع نصب العيون حقيقة مانحن فيه ومانحلم أن نحققه في (فن) القصة القصيرة، وانها أولاً وأخيراً ليست سوى (إشارات أولى) تساعد الناقد مستقبلاً على دراسة «القصة العراقية المعاصرة» من خلل انطباعات وآراء كاتب قصة قد تكون له درايته واحاطته ببعض عيوبها وسيئآتها من داخل تجربته الخاصة حسب ومعذرة إذا ماوجدت ثمة ثغرات أو اضافات أو نواقص ليست في مكانها الحقيقي.

* كما لااريد - هنا - وعلى طول صفحات هذه الدراسة عزل نفسي عن أية اشارة إلى أمراض القصة المعاصرة.. الأخطاء ليست متشابهة لكنها في آخر الأمر قد تشمل العديد من كتاب القصة وأنا بينهم.

(١) مجلة فنون، العدد ٤٦ الصادر في ٢ تموز ١٩٧٩.

(٢) جريدة الجمهورية. العدد ٣٩٩٦ في ٨ / ٨ / ١٩٨٠.

* القاموس الضاحك، تأليف موريس مالو - ترجمة سمير شيخاني راجع الصفحة ٩٤.

** ليس من شك في ان هذه الدراسة اعتمدت على آراء وهوامش وانطباعات سبق لي قول بعضها على صفحات الجرائد والمجلات العراقية والعربية، وقد وجدت في ربطها وسيلة إلى إيضاحات أوسع، تعطي في النهاية فكرة عامة ومهمة عن ملامح القصة العراقية، والمعروف انني نشرت ثلاثة أجزاء طويلة في مجلة (الموقف الأدبي) الدمشقية وبين أيدي القراء الجزء الرابع.

## اشارات عند تخوم مرحلة:

# مقدمة وتطبيقات في شعر السبعينات

حاتم الصكر

**عودة جديدة إلى موضوع غير جديد**

لقد أصبح الحديث عن شعرهم موضوعاً معاداً، لم يدع فيه النقاد والشعراء (من متردم)، بل ان هذا الحديث - سواء كان مصدره التعاطف أم المعارضة - اصبح عبئاً على الشعراء أنفسهم لأنه استهلك كثيرا من الوقت والجهد كان من الأجدر أن ينفق في تقويم تجاربهم وتسديد خطاهم ومدهم بالعدة النظرية الضرورية..

إن مجمل ما دار من حديث (حول) شعرهم كان ذا طبيعة وصفية تحاول تبويب أصواتهم كظاهرة في الساحة الشعرية بينما اتخذ في بعض جوانبه طابع الأحكام القطعية التي تنسخ جيلاً على حساب اخر من هذه الضفة أو تلك..

لكنّ هذا الدخان الكثيف لم يمنع بلورة عدد من الحقائق تصلح للاحتكام النقدي فمن حسنات شعرهم أنه لايلج المغامرات الاسلوبية التي استهوت شعراء الجيل السابق ولم تضف جديداً لأنها مفرغة في الأساس من مدلولاتها فظلت محاولات شكلية غريبة لم يألفها جسم القصيدة العربية.. هذه الفضيلة التي تمتاز بها القصيدة السبعينية تتيح مقارنتها بالجذر الذي تتصل به عن وعي أو دون وعي.. وتتيح مقارنة (التجدد) الذي طرأ عليها وهو ما سيقود إلى (التجديد) الذي نطمح أن يأتي ثمرةً طبيعيةً - لا فجّةً - لفرع الشجرة الشعرية التي منها يطلعون.. وإلى دوحتها ينتسبون واذا كان شعرهم يخسر في المناقشات الحامية، فرصة التأشير إلى تميزه أو امتيازه فإن مسؤوليتهم تظل في بلورة ذلك الجانب وتجسيده عملياً من خلال القصيدة وليس خارجياً من خلال التصريحات والبيانات والمقابلات وما إليها..

بمعنى اخر فإن شعرهم لم يفلح في (توصيل) ملامحه الخاصة، ولم يحظَ بمن يبحث صادقاً وجاداً عن تلك الملامح لأن كثيراً من النقاد نفرتهم السحنة المتجهمة أو المتعالية، المتغطرسة أو المدعية لكثير منهم فلم يجهدوا - أي النقاد - أنفسهم في تقصّي تلك الملامح المستترة وراء

بهرجة الشكل وتشنجات النمو ومصاحباته الطبيعية!
التقصير إذن مشترك، والتغاضي عن (الملامح الخاصة) مسؤولية مشتركة فعلاً، نخشى أن تظل ضائعة بين قصور الشعراء انفسهم في تأكيدها والتأشير إليها، وبين اغفال النقاد لها وتغافلهم عنها انشغالاً في رسم منظر عام بعيد يصبح ـ في حياتنا الأدبية ـ مُسلَّمةً تتكرر دون تمحيص شأن المعادلات النقدية الكثيرة السائدة . . !
من هنا تطمح هذه المقالة أن تشير إلى محاور محددة في شعرهم آملةً أن يتفحصها الفرقاء جميعاً! فسوف يجدون في بعضها ما يصلح حقاً للمعيار النقدي وما يصلح أيضاً ليكون اشارات عند تخوم مرحلة شعرية جديدة قد لاتكون افضل من المراحل السابقة وقد لاتكون امتداداً لها، فتلك احكام مبكرة أود مخلصاً أن لا أقع في فخاخها، إلا ان تلك الإشارات (المفترضة) حيادية بالمعنى الجمالي أي انها تقرير لحالة واقعة ووصف لمزايا ذاتية في قصائدهم قد يحسبها البعض فضائل بينما يرى اخرون أنها نقائص . .
وبعد كل شيء فالنقاش حول هذه المحاور ـ قد ـ ينقلنا إلى صفحة جديدة في مناقشة هذا الموضوع المعاد وقد يختصر بعض الجهد والوقت اللذين نحتاجهما في تخطي أزمة ادبنا العربي المعاصر .

١ ـ التراث: رؤية الشعراء أم رؤية سواهم؟

تظل الصلة بالموروث ذات اهمية استثنائية في شتى الحقب والفترات وأحسب أن بيان مبررات تلك الأهمية يدخل باب المسلّمات المعروفة التي لايُختلف حولها . . فالشاعر إنسان يستفيد من منجزات غيره في مجاله تماماً كما أفاد الانسان في شتى الميادين من خبرات ومنجزات سابقيه وإلّا فإن اهتداء معاصرينا إلى أبسط المخترعات كان سيمر بدورة طويلة مالم يضعوا الموروث المتراكم أمام أعينهم .
وفي مسألة الفن والأدب بخاصة يكون التحذير من الصلة المرضية بالتراث أي الوقوع تحت الانبهار بأضوائه الساطعة وربما بأستلهامه كلا دون تمحيص ولا شك ان من البديهيات في موضوع الصلة بالتراث الإشارة إلى عبث تجاهله أو النظر إليه كجزء من ماضٍ منقرض وقوعاً تحت أسر التيارات الرجعية أو الاستعمارية إلا ان الشعراء السبعينيين ـ وهذه ميزة من الحق أن تثبت لهم ـ ينطلقون من احترام تام للتراث بسبب انتمائهم إلى الفكر العربي الثوري وارتباطهم بقضايا الانسان في وطنهم وفهمهم للتحديات التي تجابه أمتهم . .
ولكنْ؟ ليس بالنوايا وحدها يتم تقييم الإخلاص للتراث بل عبر ترجمة الصلة به إلى منجز ملموس في داخل القصيدة ورافد فكري يُغني التجربة منوهين في الوقت ذاته إلى ان التراث يتسع في حالة الشعراء السبعينيين ليشمل ـ في اعتقادي ـ تراث سابقيهم الأقربين من الشعراء وليس العصور الغابرة وحسب .
من هنا تكمن اهمية استيعاب التراث وتمثله وخصوصيتها في وضع كوضعهم انهم يعانون مصاعب النمو ومتاعب تخطي أنفسهم في رحلة اكتشاف الأشياء واكتشاف عوالم أرحب وتجارب أحدث . .
والرجوع إلى التراث يجب في حالة الشعراء السبعينيين ان يكون رجوعاً مباشراً إلى المصادر والمنابع وليس إلى الشذرات المبثوثة في شعر الرواد ولاحقيهم وبكلمة اخرى نطمح أن تكون رؤية الشعراء للتراث رؤية ذاتية مباشرة وليس رؤية سواهم فقد يجدون في التراث زوايا جديدة لم يجدها الآخرون واذا كان إليوت يريد أن يجد الشاعر (تراثه الخاص ضمن التراث) فليس كثيراً أن نطلب تصوراً خاصاً للتراث يتم باتصال حقيقي مدروس . . هذا الاتصال لايمكن أن يقوم به الاخرون بدلاً عنّا . .
إن الاحتراز الأخير ضروري، إذ يفسرّ وقوع الشعراء السبعينيين تحت تأثير الأصوات الشعرية السائدة (وأدونيس بخاصة) واستخدامهم لمفردات الموروث التي وجدتها تلك الأصوات معبرة عن حالتها، كما يفسّر لنا ذلك، إقبال الشعراء أنفسهم على التجربة الروحية بشكل خاص، وهي ـ في شتى انواع استخدامها قناعاً ومرآة وفداءً ـ تظل عادية مستهلكة لكثرة استخدامها

وينبني على الموقف السابق ـ رؤ ية التراث عبر الاخرين أي بالواسطة ـ موقف خطير اخر: إذ يغدو التراث احياناً تضمينات هنا وهناك، أو اسماء مفرغة من محتواها، لاتعكس وعياً حقيقياً ودراسة جادة لهذا المخزون الثري من الطاقة الشعرية . .

ان الرجوع المباشر إلى التراث يُنتج تمثلاً ذاتياً ربما يأتي بزوايا نظر جديدة، فبديلاً لأستعارة صوت اضخم من حجم الفم سيجدون اقنعة حقيقية واجواء صادقة وددت أن اعثر عليها في القصيدة المعاصرة . .

فليبحثوا في منابع التراث الصافية وبأدوات بحثهم الخاصة عن اصوات كثيرة مشابهة فعلاً لمعاناتهم بدلاً عن استعارة حِكمةٍ مفتعلة تفرز فوق وجوههم الغضّة ادعاءً بالشيخوخة المبكرة التي لاتليق مطلقاً بجيلٍ ينعقد عليه رهان المستقبل الشعري .

**٢ ـ الطفولة: حنين إلى طقس من النقاء والبراءة**

إن ثمة في قصائدهم حنيناً ـ مختلف الدرجة من التصريح إلى الرمز ـ باتجاه عوالم الطفولة التي يغادرها الشباب صوب النضج والرجولة . .

وهذا الهاجس يستحق منا وقفة تفسّر وتذهب بعيداً في التفسير أيضاً . . إذ ليس مصادفة أن يشكو أغلب الشعراء السبعينيون ضياع جنة الطفولة أو يندبون عوالم الصّبا الراحل حيث البراءة والنقاء والصدق . . إن هذه الملاحظة تؤشر إلى عدة اشياء: فالشعراء الشباب ـ بحكم ثورية أفكارهم ـ يرفضون العالم القائم بصورته الشاملة وما يفرضه عليهم من (عقلنة) وهم يرتدون ازاء ذلك صوب الطفولة التي لاتعرف القيود، هذا على المستوى الاجتماعي للرفض، أما على المستوى الفني فيمكن تفسير ذلك بأنه هروب من ضوابط الفن ومتطلبات القصيدة باتجاه عوالم الطفولة التي يشكل فيها الإنسان ما يحلو له ومن كل مادة تقع في يده . . إنه يصنع عالماً خاصاً ويقيم علاقاته ضمن هذا العالم دون رقابة الكبار وضوابطهم القاسية . ولعل في قصائد الملتقى الشعري الأول للشعراء السبعينيين ـ ١٩٧٧ تطبيقات كثيرة على ما نقول، لكنّ الملاحظ أن احداً من نقاد الملتقى أو متابعي وقائعه لم يشر إلى ذلك أو يكلّف نفسه عناء البحث عن مدلول ما لهذه الظاهرة . . هذا المحور يكتسب اهميته باعتقادي ليس من الجانب (الحلمي) الذي يحمله أو كمية الخيال الذي ستمنحه مخيلة الشاعر وهو يسافر مرتداً صوب طفولته . . بل لأن مكونات الوعي الانساني تتدرج منذ الصغر وتظل معلومات الانسان عن العالم صغيرا، على درجة كبيرة من الأهمية لأنها تشكل ركنا مهما في بناء وعيه القائم وتعامله مع العالم . .

**٣ ـ معاناة القصيدة: إحساس بالمسافة بين القدرة والطموح:**

تؤشر القصيدة التقليدية صوب غرض محدد فتسير إليه بالوسائل الممكنة فتبرز قدرات الشاعر الذاتية عبر الوصول إلى هذا الغرض فيكون مثل رامٍ يسدد نحو هدف واضح فيتوفر لديه حينذاك جهد كبير لاحكام موقعه وتسديد رميته، أما القصيدة الحديثة فهي تفاجئ هدفها وتناوره . . . تطارده وتدور حوله وقد لاتسدد إليه مباشرة . . . فالأغراض لم تعد منفصلة لأسباب لايجهلها أحد . . يكون على الشاعر، والحالة هذه، أن يحسن التسديد صوب هدف غير واضح . . من اين يبدأ؟ . . كيف يسير؟ واية نقطة تنبثق منها المطاردة؟ تلك اسئلة يُمتحن الشاعر من خلالها فتثبت اقدامه أو تهتز!!

إن هذه المعاناة ذات طقس رائع يغدو فيه الشاعر خالقاً مبدعاً يبحث عن طريقه الخاص صوب هدفه ـ الذي هو ليس ذاتياً بالضرورة ـ

ولعل الشعراء السبعينيين ـ وهم يكتشفون مغامرة البحث ومعاناة القصيدة ـ من اكثر الناس التصاقاً بالحالة لذا وجدناهم يعبرون عنها بشكل واضح . . . ففي كثير من قصائدهم تكون (القصيدة) موضوعاً للتجربة . . فلحظة الكتابة امتحان حقيقي للشاعر: أن يختزل مُشاعره ويكثفها بشكل يعطي المتلقي صورة واضحة ومؤثرة

عنهـا، من هنـا كان (فعـل الشعـر) طقسـاً جديـراً بالتمثيل. . . كيف تحمل الكلمات المصفوفة إلى بعضها، همّ تجربـة، وخـلاصـة معاناة؟ ذلك الهاجس سيطر على جزء كبير من مجهود الشعراء الشباب فعبروا عنه. . فكان لبعضهم (كـابـوسـاً) ينتهي باعـدام القصيدة التي تضيّق عليه الخناق بينما بدا لبعض اخر منهم طقساً للفرح كالولادة. .

وبعـد كل شيء يظـل البـاب مفتـوحـاً لنقـاش كثير وتطبيقات وتفريعات. .

### ٤ ـ الشكل: تردد خجول بين الموروث والمغامرة. .

في مقـدمـة المقـالـة سجلنـا لشعـراء السبعينـات زهدهم بالبحث عن أساليب جديدة فهم فعلاً غير منساقين وراء

كما انهم ملتـزمـون بإيقاع الرواد الذي لايعني بالضرورة احترام الأوزان والمحـافظة على القوافي. . بل يتجسد في متـابعتهم لبنـاء القصيـدة بالشكـل السائد الذي وصلهم خلال السـتينـات مع ملاحظـة ميلهم إلى القصيـدة القصـيرة أو إلى تقسيم القصيـدة إلى مقـاطع وهذا يؤشر الى نفسهم القصير. .

ان قصيـدتهم ما تزال محافظـة على الشكل الموروث. إنها تطمـح أن تؤثـر في قارئهـا عبر ضربـة معينـة أو باسلوب التـداعي والتكرار والقطع وغير ذلك من الحرفيات المألوفة في القصيـدة الحـرة التي استقـرت منذ الرواد. . ولايصنع اكثر الشباب جرأة في مجال الحداثة سوى أن يسقط القافية من قصيـدته برمتها، لكنه لايخرج عن الايقاع السائد. . فهو يخضع لبناء البيت الشعري وينساق وراء وظيفة البيت التقليدية في القصيدة العربية. .

إن الشعـراء الشبـاب إذ يعيـدون إلى الذاكرة في كثير من الاحيـان غنـائيـة الـرواد وايقاع الستينيين المستفز، فإنهم لايلجون عوالم أرحب على مستوى المغامرة الاسلوبية. . وهم ربـما يتعظـون بالسـورة التي لم تغير ميـاه الشعـر في الستينـات رغم ما وضع لها اصحابها من تكنيك طريف: صورهم وملصقات فنية وتصريحات واخبار عادية ضمن القصيدة. .

لكن هؤلاء الشعراء مطالبون أيضا بالبحث عن اشكال جديدة.

ان تجربـة جديـدة حقيقيـة لجديـرة بأن تخلق لنـا شكـل المستقبـل الـذي ليس سراً القـول بأن القصيـدة الحـرة بشكلهـا الحـالي ليست جديـرة به بعـد. . فقـد أستُهلكَ الكثير من أدواتها واستنفد الكثير ايضا من طاقاتها. .

وليس في هذا دعـوة لهم كي يقعـوا في فوضى المغـامـرات الأسلوبيـة التي تنطلق من الشكـل غاية لها. . . . بل هي اشـارة إلى أنّ التجـدد الـذي يسبق التجـديـد الصادق، يفـترض أن يتهيأ لجسـد شعـرنـا دم جديد لاتعرف دورته الأبعاد والحدود. . .

### ٥ ـ الثقافة النظرية: عُدّة ضرورية أم تهمة؟

في مجال التحـذيـر من (احتذاء) الأفكار الجاهزة والتأثر بالقـراءات والتجـارب الـذهنيـة، نوّه كثير من النقاد إلى الأصـالـة وعـرضـوهـا بشكـل يوحي بأنهـا تتعـارض مع الثقافة. . إذ طرحوها بهذا الشكل القاسي من الاختيار: إما أن يختار الشاعر الأصالة أو يجنح إلى الوقوع تحت تأثير القراءات الغربية.

وهـذه المعادلة قاسية حقاً فهي تصور القراءة تهمة أو شبهة يُنصـح الشبـاب بالابتعاد عنها. . دون التفريق بين نوعين أو نمطـين من الاتصـال الثقـافي بين الشبـاب والثقـافـة الاجنبيـة: نوع مرذول يتميـز بالـوقوع تحت مؤثرات تلك الثقـافـة واتجاهاتها العدمية وتصوراتها الخاصة عن الحياة. ونــوع صحي من الاتصــال يتمثـل في الافـادة من خبرة الاخرين وتوسيع الافاق دون الاحتذاء الحرفي أو الانبهار الساذج. .

وفي الحقيقة فإن الحديث عن ثقافة الشباب ذو شجون كما يقـولـون. . فالثقـافـة عربيـة أو غربية تكاد تكون غائبة، مقـارنـة بالمرحلة ذاتهـا التي مرّ بها الرواد ولاحقوهم، ولا اريد أن اتبنى التفسير القائل بأنشغال الشباب في مهمات

**ثقافية مباشرة** أو مشاغل تلهيهم عن المتابعة والقراءة بل **انتقل مباشرة إلى** ضعف القصيدة و(فقر دمِها) بسبب ضعف مكوناتها الثقافية وهذا يفسّر قلة لجوء الشعراء الشباب إلى الرمز والاسطورة والتضمين وسواها قياساً إلى قصائد الفترة السابقة لأن الاطلاع عليها ـ في مصادرها ـ غير كاف. . .

ومثلما حصل في رؤية الشباب للتراث، يحصل في رؤيتهم للثقافة النظرية فهم يقرأون ما قرأه الاخرون منها وتمثلوه في قصائدهم. . أما جهدهم الذاتي فمعدوم غالبا وضعيف احيانا. .

علينا إذن أن ننوه إلى ضرورة التسلح بالثقافة النظرية (اصول الشعر ومفاهيمه الجماليه) من جهة والتزود بالثقافة الاجنبية كجزء حيوي من مكونات التجربة الشعرية المعاصرة. . من جهة ثانية.

وسوف نلاحظ في تطبيقاتنا اللاحقة ضرورة هذين الجانبين اللذين بدا لبعض شعرائنا أنهما تهمتان يتوجب البراءة منهما باعتبار ان القراءات والتجارب الذهنية تقضي على الأصالة المفترضة في الشاعر.

الأصالة والمعاصرة لاتناقض بينهما إذا كان الشاعر يمتلك حداً أدنى من وعي مهماته ضمن مجتمعه. . وإذا كان قادراً على استيعاب الخبرات وتمثلّ النافع منها.

**٦ ـ الأبعاد الشخصية:**

يطمح الشاعر ـ أي شاعر ـ لأن يخلق في ذهن قارئه صورة متخيلة عن نفسه. . هذا الانسان الذي يعاني ويدفع عن الاخرين ـ ولهم؟! ـ ضريبة الافصاح عن المشاعر وخبايا النفس. . . يريد أن يقيم عالمه وفق ما هو طامح إليه. . .

فكيف يطمح أن تكون صورته في ذهن متلقيه؟

بدءاً نقرر أن البحث عن الصورة الخاصة والأبعاد الذاتية أو ما نسميه اختصاراً بالتميز هو حق مشروع في حدود القدرات التي اتيحت للشاعر بحكم سنه وحداثة تجربته.

إلا ان اللا مشروع هنا هو اضفاء أبعاد وهمية هي جزء من حلم أو مخيلة. . أو تقليد للاخرين. . سنجد في التطبيقات أن (الخلاص بالخمر) مثلاً أصبح وصفة عامة يتعاطاها هؤلاء الشعراء وتجدها في اغلب أشعارهم وهم يرسمون ملامحهم وسط حالة متوهمة من الضياع فتجيء الملامح مشتركة متقاربة، ففي البار تتجلى ارواح الشعراء وتصفو. . ويمدها الخمر وسقاته وندمانه والدخان المصاحب للجو الخمري، حتى ليعجب القارىء من هذا الانغماس في تصوير (حالة) عابرة يفترض أن يمر بها الشاعر كغيرها من (حالات) تجربته المستمرة. .

ولاتفسير لانتشار هذه المعاناة إلا بأنها تقليد أولاً وانطباع مغلوط عن طبيعة الالهام والتجليات الشعرية ومكابدات الحالة التي توصلهم إليها التجربة. . فهذه المعاناة المفتعلة توقعهم في مشاكل كثيرة: التناقض بين المسار الثوري لأفكار قصائدهم، وبين طقوس الخمريات التي تجعل كل شيء باطلاً وقبض ريح!!

وبحثاً عن التميز المشروع نجد بعضهم يلج عوالم الغيب ويستعير صوت نبي يبشر وينذر فينظر إلى الاخرين من الأعلى بعجرفة وكبرياء قاطعاً خطوط الاتصال بهم، ملغياً الكثير مما يقرره في قصائد اخرى فيحدث الانقسام بين فكر الشاعر وطرحه النهائي مما يتيح المجال لتفسيرات مضادة تؤشر إلى اختلال الرؤية ـ وربما انعدامها ـ من المنظور الفكري. . . .

ولا احسب قصيدتهم ـ في حال سحب هذا الامتياز منها ـ تظل ذات قيمة سيما وانها ـ فنياً ـ تراوح في مواقع القصيدة الحرة كما تركها الرواد ولا حقوهم. . .

علينا إذن البحث عن ابعاد شخصية اخرى ـ ربما ـ لم يعثر عليها الشاعر نفسه بعد وبالتالي نؤكدها من خلال القراءة المتعمقه لكتاباتهم. .

تطبيقات

أولاً: تراتيل بدائية ـ خليل الأسدي

● ياامرأة الحانة
اسمع وقع خطى النهر
ونبض الأعشاب
وخشخشة الأوراق
وصوت امرأة يصرخ دون فم في قلب أجوف
أستلقي بين ذراعيك
حيث اليك ستهرب روحي فرساً ابيض يجتاز السهل
نبيذاً ممزوجاً بدماء الأعشاب
صبياً يعشق كأس الخمر
وخمر المرأة
طفلاً محشواً بالرغبات.

«من قصيدة الحانة/ ص٦٢»

في اشعار خليل الأسدي نجد تطبيقات كثيرة للمحاور المقترحة آنفاً: إن ذلك علامة على اغتناء قصيدة خليل وامتلائها، ودليل على معاصرتها حتى وهي تصلح نموذجاً لسلبيات الشعر السبعينيين كما سنرى. وأول ما يطالعنا هنا: اهتمام خليل بالتراث: ولعله - كما يشير المقطع المجتزأ - وجد (تراثه الخاص) ضمن بحث جلجامش غير المجدي عن الخلود... ومعرفته المسبقة بعبثية هذا البحث..

إلا ان خليل يسحب المسألة إلى جانب شديد المعاصرة ايماناً منه بأن الرمز الاسطوري هنا يفقد معناه دون توظيفه لأغراض آنية تثقل على الشاعر وتشكل جزءاً من معاناته ولقد منح خليل الاسطورة تنويعات اخر: ففي المقطع الثاني من (الحانة) نقرأ:

إلى أين أسعى
وقدامي الصخر
والسفر الموت
والآية الخمر
كيف اشتهيتك لكنني ما وجدتك إلا ترابا!!

واذا كان جلجامش قد باء بفشلٍ طموحه وتلقى إجابةٍ مثيرة عن سؤاله الجوهري فإن خليل عثر على ما يريد لكنه اصطدم بالنتيجة التي لم يشأ أن تكون كذلك... حتى لقد تحول الاشتهاء تراباً... وهذا الإنكسار يغلف العديد من قصائده ويعطينا ميسماً من الحزن الشفيف العذب!

وأظنك ما كنتِ موجودةً يا فتاتي
ولن توجدي ابدا

(الجنوب) / ٥٥)

يبدأ السفر الطلق
حين يكون دمي خمرة
والنساء الجرار
وحين احبكِ
لكنني لا أراكِ.

(بدايات/ ٦٤)

إن هذا الشعور بالخواء ليس جديداً في اطروحات الشعر العربي الحديث، لكنّ الشاعر يحاول أن يمنحه (خصوصيات) ما، فيطرح نفسه بصفته (غجري الجنوب) وصبياً يعشق كأس الخمر أو طفلاً محشواً بالرغبات:

وتغدو المعاناة عند ذلك اكبر من قدرته فعلاً فيلجأ إلى حزن عميق.. حزن انسان لايعثر على ما يبتغي فينتحل لنفسه الأعذار:

وثم اهتديت إلى البحر
حيث أنا فارس الحلم
ماكان لي فرسي
غير ذاكرتي
ومخيلتي الهادئه (ترتيل / ١٣)

أليس هذا اعترافاً بأن العبارة اكبر من التجربة؟ وأن الشاعر يستبدل الخيبة بما تمنحه الذاكرة من اضاءات وما يحمله (الذهن) من تجارب؟؟

على مستوى آخر من مستويات التجربة يحاول خليل الأسدي أن يبحث عن الخلاص فيجد الخلاص بالخمر... وهذا الحل يُسلمه إلى نمط من الاستعراضية

يحاول من خلاله تأكيد ذاته وهو في جذوره الفكرية تأثر بالشعراء الاكبر سناً! فكأن المسألة عدوى خمرية تسربت إلى وعي خليل الذي يرسم لنا صورة فذة عن وضعه إذ يقول:

أنا
حين كنت أحضّر خمري
وأسبر غور الزجاجة
واترك كأسي على العشب دون مساس
وأهمل رأسي على المائده
وأقلب عينيَّ كي تريا داخلي
وأجلسُ روحي على صخرةٍ بارده
كنت اكرّر يا ابتي
(اسئلة / ١٨)

إن خليل يحتال هنا، محاولاً اعطاء الخمر بُعداً اعمق من العادة، فيدخل فيه قيمة فكرية اخرى: هي الوحدة والارتداد إلى النفس:

اي ان الخمر هنا سلاح يصد به الخارج منكفئاً إلى اعماقه.. والشعور بالوحدة قيمة بارزة بوضوح لدى خليل مقترنه دائماً بما يبررها وهو الشعور بضدية الاخرين والخوف منهم:

أقمت وحيدا بغمدي
ونمت على خطوات الحرس
(انت / ٢٢)

لقد صوّر وحدته في البيت الأول مستفيداً من التراث (وبقيت مثل السيف فردا) إلا انه حوّر المسألة بذكاء! اما الشعور بالرقابة الخارجية والخوف من الاخر فهي تعكس اتصالاً مرضياً بالجيل السابق... ولعل خليل خلافاً لزملائه الشعراء يضخم المسألة ويجسّمها بل ينقلها إلى مستوى خطير حقاً حين يفترض الحراسة داخل النفس ناقلاً ابيات بودلير الشهيرة أنا السكين والجرح، أنا المقتول والقاتل.. فيقول:

تكون القلاع العتيقة حاضرةً
والسجون أشيدّها حول نفسي
وأحرس زنزانتي
السجين أنا
والحرس.
(حوار / ٢٧)

من سطوة الخمر حيث يحول (العاشقين ساحرين) ص١٢ إلى الشعور بالوحدة التي يبتني خلالها مملكة خاصة ذات طقوس بدائية وحشية، لايصنع خليل إلا أن يبحث.. لذا فهو ينسف اليقين الذي يصله بعد قصيدة أو اثنتين.. فهاهو يفنّد مقولة الخلاص بالخمر... حيث:

بقي الخمار مع الخمر
ومات الشاعر
(ثلاث صور / ٤٦)

ولعل من الطريف حقاً أن يختتم الشاعر القصيدة ذاتها بالاعتراف بأن كل جرار الخمر لديه ولكن يبقى وحده اليقظان!!.

والمحور الطفولة وقفة خاصة..

فعوالم خليل الغائمة تسمح احياناً برؤ ية جيدة.. ففي ذهوله الدائم يجد فرصة للصحو فيرتد إلى الطفولة التي يسميها في احدى القصائد (أسلحته).. إذن فهناك مواجهة.. وهناك قصيدة الاحتماء بخواتم طفلٍ يشبه الشاعر في احدى القصائد.. وحين يستشعر الحزن فلاحساسه بأنه ولدٌ (بعثرته الطفولة) فيستصرخ امرأة السفر التي هبط إليها (مثل جلجامش باحثاً عن السر) أن لاتسرق دميته.

احمليني بعيداً
ولاتسرقي دميتي من يدي.

الجنوب / ٥٣

كلّما أحس الشاعر بخطر رجع صوب اسلحته المخبأة: الطفولة.. وإذا أراد أن يعبر عن تجدده وقوته استعار رمز الصبي الذي لايشيخ:

وكنت اريدك ان تفهمي
أنّ قلبي سيمشي على الماء مثل نبي
حتى اذا شاخ
عاد صبي -

(حوار / ٢٦)

قصيدة خليل الأسدي في الغالب قصيرة. . حتى ان ايقاعه الماثل في الذهن هو السرعة وكبح الانثيالات. . ومع ان بعض قصائده تبدو طويلة (رباعية الروح) و (الحانة) - مثلاً - إلا انها ذات حركات داخلية محسوبة يفضي كل منها إلى الآخر ويتوقف استعداداً لظهور الحركة التالية:

هذا النفس القصير يمنح القصيدة احياناً تصميماً قد يبدو لأول وهلة قتلاً للعفوية المطلوبة في التعبير لكنه - أي التصميم المسبق - يمنح بناء القصيدة تماسكاً - يجعل المقاطع ذات وحدة عضوية متنامية ان رباعية الروح بمقاطعها الأربعة خير دليل على ذلك.

فالروح في المقطع الاول مغلقة وفي الثاني مجنونة وفي الثالث ملعونة إلّا انها في المقطع الرابع تبدو هكذا:

هذه الروح مهجورةٌ، وحدها تنتشي بالهواء، وتصنع أسفارها في منازل موحشة. . /ص٥١

ان الروح القلقة المجنونة ثم الملعونة لن تكون إلّا مهجورة تبحث عن هوائها الخاص واسفارها الذاتيه. . .

ويجب ألا تغرنا هذه القتامة في شعر خليل فهناك وميض من التفاؤ ل الإنساني مازال تحت رماد الحزن الكثير:

**إنها الأرض**

**مهما ابتعدنا التقينا**

**نقطة البدء في نقطة الانتهاء**

**والنهايات لن تنتهي مطلقا. . / حُب ٣٣**

**وفي القصيدة نفسها يصرح:**

**دافىء ملمس الحبّ**

**ينمو صباح طري عليه**

**وتنمو فتاة من الأسى في راحتيه. .**

إن القصائد القصيرة تنحو بالبناء الشعري صوب حبكة أشبه بالقصة إذ يسرع الشاعر إلى (ضربة) أو لازمةٍ تركزّ الفكرة وتلخص الهدف. . لكنّ قصائد خليل لم تعدم الصور الجميلة كان (تبدو الحقول على كتف الأرض كالأوسمة) أو يتساءل:

**هل تظن السجين ستكفيه بضع خطى ليكتشف الارضَ**

**ليكتشف الارضَ**

**عينان وحشيتان**

**لتكتشفا نَفَقاً في الجدار؟ (اسئلة) / ١٦**

إلا ان بعض الصور تستعصي على الفهم وتعكس رغبة خجولة في مشاكسة أذواق القراء واستفزازهم فمن قادر على ان يتخيل (شجر الريح) أو خيمة النوم (وقطيع من الريح) و (قطعان الشعراء) مع ان الصورة الأخيرة ترجعنا إلى فوزي كريم مباشرة و (قطعان همومه) بالذات! ويأتي التعقيد احيانا من ضرورة التعبير لا الصورة كالاشكال اللغزي الاتي:

**الماء كحولٌ ودمي الماءِ وانتِ دمي**

**راقبت فراش العشب ونمت باعضائي. . . (عراء)/ ٤٢**

وعلى مستوى العبارة مازال خليل الأسدي غير مستقر في ديوانه الأول هذا، وقد نجده ببساطة يخالف أسهل ما ألفناه في لغتنا فيقول:

**ولست سأعرف كيف أحبّك. .**

**أنتِ لافارسُ!**

أما ايقاع القصيدة فهو غير مستقر ايضا لكنه يدل على ان الشاعر يبحث ويتخطى وهذا ما تنبئ به القراءة المعمقة لبناء القصيدة. فالشاعر مستغنٍ تماماً عن القافية لكنه يعود احياناً فيصطنع - متعمداً - قافية مملّة تقف عسيرة على الهضم! والتذوق، ومن المؤسف أن تكون أولى قصائد الديوان (هما) مثالنا هذه المرة: فمن اجل تقفية متعمدة يتكرر ألف الاثنين بشكل يضعف ايقاع القصيدة رغم سلامة وزنها. في (قرية وهمية) يهبط فجأه مستوى الإيقاع بهذا الشكل:

**ينزّ على شرف عرقاً وكحولا**

**ونوماً كسولا**

**تريث قليلا. . . ص١٠**

أما على مستوى الوزن فخليل لم يزل مغرماً بالمتدارك والمتقارب لحد أنه قد يخلط بينهما - ساهياً لا عامداً - في قصيدة واحدة (الصخرة/ ٣٧) ولا أحسب أن لخليل نظرة قصدية في المسألة بل انه محافظ وغير مغامر في مسألة الشكل. . وكم أتمنى أن يكون ذلك اقتناعاً لاكسلاً.

## ثانياً: مرايا الأسئلة : رعد عبدالقادر

ياصباي
صباي الموزعَ بين العوائِل والتهمِ الباطلة
وصبايَ الطريحَ على بُسُط من حصير
يا صبايَ الأمير
ماالذي تأكل العائلة؟
ماالذي تلبس العائلة؟
ماالذي. .
ماالذي ترتجي من هواك الكبير!؟
(صبايَ الأمير / ٢٧)

في مواجهة نقدية سابقة مع احدى قصائد رعد عبدالقادر، أذكر انني توصلت إلى بعض الامتداد بين القصيدة الحرة المألوفة منذ الرواد وبين قصيدة ماهر. . وفي قراءة الديوان ازددت اقتناعاً بذلك.

ربما بدا الأمر لزملاء رعد الطامحين إلى (عبور) القصيدة الموروثه، سُبّةً أو لوماً. . لكنه بمعيار النقد المنطلق من الحرص على مستقبلهم، يعد تشخيصاً لحالة يكون الشاعر ذاته مسؤولاً عن تفحص مدلولاتها والارتقاء بها. .

ان قصيدة رعد طويلة تدل على نفس يتحمل الجهد والعناء، متعددة الأصوات لاتركن إلى صوت الشاعر وتسبح في فضاء ذاته بل تعانق مستبطنة النفسَ محاورةً الآخر مستحضرةً الموجوداتِ: رياحاً وجبالاً وصخورا. . أرواحا وشعراء وشهداء. . في حقب مختلفة الأزمان: ماض وحاضر ومستقبل إلا ان هذا (الاحتشاد) يبدو للوهلة الأولى (ارتباكاً) و(اكتظاظاً) تصعب متابعته دون أن تضللنا عوالمه التي تدور متنامية داخل القصيدة من بيت إلى اخر بشكل حاد فهي لاتكاد تجد لها مركزاً أو محوراً رئيساً، وانتَ ما إن تمسك برمز ما أو حركة حتى تداهمك في البيت التالي قيمة جديدة: رمز آخر أو نقلة قصصية أو صوت جديد يقطع مسار القصيدة ويدخل عنوةً في خطها. .

هذه الميزة تعد من ابرز سلبيات قصيدة رعد وهي سبب التعب الذي يعانيه القارئ في ملاحقة صوت القصيدة أو الكشف عن خيطها الدقيق المستتر. .

وانني أدعو القارئ إلى قراءة اية قصيدة يشاء ليجد مصداق ماذهبنا إليه فالكائنات المستدعاة في القصيدة تؤشر باتجاهين: فهي إما ذات وظيفة معنوية أو أنها تأتي مجانية بسبب التداعي وهذا مالا يحسن بالشاعر أن يفعله وعلى المستوى الأول حين نضع لكل الموجودات معاني تقابلها ووظائف تؤديها ضمن القصيدة سنصطدم بهذا الحشد الذي رأينا أن كثيرا منه زائد متكاثف مثل رغلٍ وحشي ينمو على سطح اخضر فيخفي تلك الخضرة التي لاترى إلا بصعوبة. .

لندخل معا مقدمة قصيدة هي (صباي الأمير) اعتبرها من افضل القصائد:

الشوارع تنمو وأقدامه مطرٌ
وعلى واجهات المنازل شمس تسيل
تسيل النوافذ
والأعين الشاخصات ترآءى لها الافقُ
مثل المشاعل
ماض بعيد وماضٍ قريب ومستقبلٌ - بينه والتنادي
سماء من الهمّ ملصقة فوق جبيني. . . /٢٥

إن (ديكور) القصيدة - وهو مما يحرص عليه رعد مستوى التقنيه الشعرية - يضعنا في شوارع ناميه ومن ثم يستحضر أقداماً من المطر؟

إلا ان البيت التالي يصور واجهات المنازل ومن ثم نوافذها في البيت الثالث وفي البيت الرابع يقتحم الشاعر في لقطة سريعة تلك المنازل ليرينا الأعين المنتظرات خلف نوافذها، الشاخصات صوبَ الأفق. . لكنه يمسك بالأفق - هل هو التداعي؟ - ويشبهه محمراً بالمشاعل. . ثم فجأة يترك هذا الديكور ليشخص الزمن. . . ثم يبرز الهمّ واسعاً مثل سماء ملصقاً فوق جبين الشاعر نفسه وكأنه نسي أن البيت الأول اشار إلى الغائب بضميره المعروف (الهاء) في أقدامه. . وكيف يا ترى يتابع القارئ وسط هذه الصور المنقضّة على كل شيء وبين الأزمان المختلفة وفي

فوضى الإلتفات النحوي من الغائب إلى المخاطب وإلى المتكلم ايضــا؟؟! تلك ميـزة سالبـة أردت ان أفسّـر من خلالها ما يبدو في قصيدة رعد من تشتت وعناء وعسر. إلا ان الشاعـر يحاول استثمار شهيتـه الانسيـابيـة المثالة والاستفـاده من اكتظـاظ القصيـدة، في نوع من الـدرامية تتراوح بين تعـدد الأصـوات والقَصّ داخـل القصيـدة وصولاً إلى المحاولة المسرحية (التجريدية) في (نجمة التأريخ). .

ان كل قصـائـد رعـد (تقصُّي) شيئـاً. . وتحاور. . وتمزج الاصوات أو تجعلها متقابلة. . بغضِّ النظرعن التوفيق في الأداء ـ وهـي تكـشـف رغبـة خفيـة لديـه في التقصيّ والتقمص وهما طريقـان نحـو اصطنـاع المسـرح الشعري الـذي لا اعتقـد ان (نجمـة التـاريخ) تعتبر مثالاً مشجعاً باتجـاهـه إلا انهـا محاولـة أولى تحمـل سلبيـات البـدايـة وضعفها. . فهي تجريدية بحتة يصعب تشخيصها فالمكان (غير محدد على اية بقعـة من بقـاع هذا العالم) كما تقول الارشـادات المسـرحيـة في سطرها الأول فكيف سنتعامل معهـا؟ بل كيف نفسّر (الحجر المتحول) الذي اطلق عليه الشاعر اسم (اللغة العظيمة)؟ أما الزمان فهو (حد فاصل بين تاريخـين طويلين) ولعـل في هذه الاشـارة ما ينبئ عن صراع الأجيال في الفكر والابداع إلا ان المسألة تظل دون تشخيص محدد وإن كان الشاعر منحازا في الأخير إلى من مات من شعـراء (التـاريـخ الأول) ومن ينهض الان من شعراء التاريخ الجديد. .

ان على القـارئ ان يتابع عشرات الأصوات بعضها نجم وصخـر!! وعليـه أن يجد معادلاً لأصوات الشعراء. . ولا أحسب احداً بقادرعلى مهمة كهذه، ولعل الشاعر أحسّ بصعـوبـة التـواصـل مع محاولتـه الـدراميـة هذه فأكثر من ارشـاداته المسرحية وشروحه النثريه وتفسيراته لكنها جميعاً لم تفلح في تجسيـد عوالمـه أو تشخيص مدلولات ابطاله بل هي لم تلقِ ضوءاً ينير درب القارئ وسط عالم محتشد غريب.

القصـائـد ذات المـوضـوعـات المحـددة تنجـو من هذا الاحتشـاد والتهـويم ولمّـا كان رعد معنياً ـ خلاف كثير من زمـلائـه ـ بالمـوضوع فيمكننا أن نشير إلى عدد لا بأس به من القصائد: (المجنون) التي تحكي مأساة مثقف مصري معـاصـر (محمود دياب) مع نظام منحرف سلبه عقله. . و (التركة) التي تتحدث عن بيروت (حديقة الرماد):

**ـ عارفُ يا بلادي**

**نشيدُكِ مثلي يضيّعُ بين الحرائقِ بستانه**

**ـ عارفُ يا بلادي. .**

**نشيدك هذي الرياحُ**

**وهذا الرماد. . / ٥٠**

إن الـرمـز نفسه يغدو والحالة هذه ذا وظيفة محددة فالضياع هنا استلاب خارجي بفعل عوامل القهر. . لكنّ ما يبقى ليس الرماد وحده (وهو رمز كثير الترديد في شعر رعد) بل هذه الرياح أيضا التي تكشف عن الجذوة المشتعلة تحت الرماد. .

يمكن أن نمثـل بقصيـدتـين أخـريـين ايضـا هما (صباي الأمـير) و (أخطـائي الـذهبيـة) لنجد سيرة ذاتية واضحة أفلحت إلى حد كبير في نقـل صورة عن خلفيـات تجربة الشـاعـر. . رغم انـه لم يسمح لتداعياتها بأن تنثال بعفوية تامـة. . وفي (فـارس هرم) صورة واضحة لنموذج مرذول يهجوه الشاعر:

**لبس الخوذةَ الصدئه**

**فارس هرم**

**وامتطى فرساً جامحة**

**واختفى في الغبار ـ / ٣٧**

والفـروسيـة ذات وقـع خاص في قصائد رعد أيضاً. . إلا انهـا هنـا قيمـة مضـادّة أي كشف سالب عن حقيقـة هذا الفارس الهرم الذي لم يتبق من تاريخه سوى الغبار!

ولعله هو الفارس نفسه المقصود بالهجاء في القصيدة التالية (الراية):

**أعزلٌ**

**رمحُهُ لغةٌ والجواد الصدى**

**مثل سيف يتيم. . / ٤٢**

ان وضـوح الغـرض هو الـذي يمنح بناء قصيدة رعد هذه

الغنائية المحببة التي تخلق ايقاعاً أليفاً يحسن بالشاعر أن يلتفت إليه أولاً لكي يحافظ عليه فلا يهبط به إلى برودة النثر أويعلوبه إلى الهتاف الحاد . . ولعل هذا الايقاع الغنائي هو سبب من اسباب ازدحام قصيدة رعد فتداعيات الايقاع الغنائي تلملم مما حولها اشياء كثيرة وتقحمها في حمّى اعتنائها برشاقة العبارة وجمالها بل تُدخلها احيانا إلى الجو الرومانسي من أوسع الأبواب ولذا نقرأ بكثرة في شعر رعد عن الظل والمدى والطائر والأفق والسموات والصمت والبحيرات كما تفسح المجال لتضمين كثير من أفق اللشاعر الثقافي الذي ارى ان صلته بالتراث ليست ضعيفة رغم انه لايلجأ لرموز التراث وشخصياته إلا ان هذه الصلة تعكس نفسها عبر بناء العبارة التي تحاكي عناية الموروث باللفظة خصوصاً والاداء عموماً . .

**مدني الازمات وأحلامي الفائته**

**غابة تدخل الروح والريح فيها بأمري/ ١٢**

**وصباي الطريح على بُسُطٍ من حصير!/ ٢٧**

**وفي هذه المجانسات الداخلية المتعمدة:**

**مرثية السورِ والسرّ والسرو / ٣٢**

إلا ان ذلك لايعصم رعد من الوقوع في شرك الصور المعقدة التي تنتجها مخيلة مشوشة مثل ازهار الضباب وعتمة الضوء! أو الوقوع في أسر الرغبة الذهنية البحتة بتصوير حالات وهمية كالشعور المبكر بالشيخوخة فهو يصور نفسه مثل برجٍ على وشك الانهيار! وذلك يقودنا إلى تفحص نظرته إلى الطفولة . . وواضح ان رعد يحتفظ منها بشيء هام . . إنه (ماسك بخيط الطفولة) والصبا في ذهنه مرحلة ذهبية . .

ولعل الطفولة هي السر الضائع من شفة الشاعر . . فأنت تُحسه يبحث عن شيء غير محدد . . شيء مفقود ربما لم يفقده أساساً . . وهذا هو سر حسرته التي لاتنتهي لاتنجو قصيدة رعد التي يعاني منها أو (يشقى بها وهو يكتبها) كما يقول من هنات بسيطة في ظاهرها، إلا انها خطرة في مدلولاتها . . .

إن من يكتب قصيدة صافية الصوت عذبة تتسلسل برفق ولطف مثل (أخطائي الذهبية) يجب ألا يجنح إلى تعبيرات نثرية باردة مثل :

**ربما المغريات التي وقفت حجراً في طريقك . . / ١٠**

**أو مثل: تُدق النواقيس للصادقين**

**وتصمت للكاذبين/ ١٢٤**

**كما لايحسن ان نقرأ عبارات مثل :**

**صدني عن سوى مائه**

**أو يدرك كيف تبات . .**

**أو على شفة الهاوية .**

**وربما نستشعر قصور العبارة ونحن نقرأ:**

**تنعمت ياسكنُ**

**لاطيورك بالعائدات**

**فأي سماءٍ تظلك؟ / ٤٨**

فالبيت الثاني ناقص لايخلق صورة متكاملة في الذهن . . ورغم براعة رعد في تقنية القصيدة على مستوى الفن ومتطلباته إلا انه يخطئ في الوزن دون مبرر من تغير الاصوات أو تداخلها او ضرورات التعبير . .

في خطاك تضيق .

وما سورته الخراب هو التركة . . / ٥٠

. . . أخرج منديلا

فأراني ألف به حجراً مبلولا . . / ٧٤

. . . وتسير

على هدأة النار

خطوي قتيل وأيامي المحن . . /٤٨

وفي تداخل البحور نجد اكثر من مثال: الرجز مع المتدارك وشاطئ ترامي، سفائنه في سماء عيوني في ص ٢٥ ويختتم قصيدة اخرى من المتدارك بثلاثة ابيات من المتقارب ص ٨٦ ولّما كان رعد من الشعراء الذين يحفلون بالقافية - مقترباً من تجارب الرواد ولاحقيهم - فنحن لانرضى أن يلح في استخدامها بهذا الشكل المشوش :

**ياصديقي**

**يعذبنا باطلٌ - زهرنا ذابلٌ**

**والزمان بزاويتي عاطلٌ - ص٨٤**

# الإيقاع الداخلي في القصيدة الحديثة

محمد الأسعد



في بحثها عن العناصر الجديدة في القصيدة العربية الحديثة، وتحت عنوان «الموسيقى والايقاع الداخلي» توقفت الناقدة (يمنى العيد) عند الايقاع الداخلي - مجلة «الكرمل» عدد ٢ - ١٩٨١ وطرحت تصوراً ربما كان جديداً لما تراه أحد خصائص القصيدة الحديثة.

**فمن المعروف ان الصور النموذجية للايقاع في الشعر العربي أصبحت على نوعين: صورة البحور الشهيرة بالستة عشر بحراً، وصورة التفعيلة وتشكيلاتها. وفي كلا النوعين يظل أساس الايقاع صوتياً ينبني عليه فضاء النص بعناصره التصويرية ودلالاته الذهنية. اي بما هو رؤية الوعي الشاعر.**

**وحتى الآن لازالت وحدة الصوت والدلالة بناءً يختل احياناً او يتوافق، ولكن لا أحد ينكره كظاهرة من ظواهر القصيدة، سواء كانت تقليدية أم حديثة.**

**الا ان ظهور مما أصبح يطلق عليها «قصيدة النثر» طرح اشكالية** العلاقة بين الايقاع الصوتي وفضاء النص كصور ذات زمن معين، **هو ليس زمن الايقاع الموسيقي، وانما هو حركة ذهنية يمكن تمثلها فكرياً بمعزل عن كل انواع ضوابط الايقاع سواء كانت بحوراً او تفعيلات.**

وتقع محاولة الناقدة «يمنى العيد» في هذا الجانب، اي في محاولة تبرير شعرية قصيدة النثر، باعطاء هذه الحركة الذهنية تسمية «الايقاع الداخلي» كبديل لنقص الايقاع الحسي الذي لاتخطئه حساسية أي شاعر.

والقاعدة التي يقوم عليها هذا التبرير هي اعطاء نماذج الايقاع المعروفة - البحور والتفعيلات - تسمية «الايقاع الخارجي» بكل ماتحمله هذه التسمية من قصد في جعل الايقاع الصوتي هامشياً، وتغييب علاقته العضوية بالداخل: داخل النص وداخل الشاعر. ورغم اعتراف الناقدة في البداية باهمية هذا الايقاع الصوتي، الا انها ترى ان هنالك اجزاء أخرى تبدو اكثر اهمية بالنسبة لقصيدة

النثـر منهـا لقصيـدة التفعيلة، بحكم تخلي الاولى عن التفعيلـة وتشكيـلاتهـا. من هذه الاجـزاء: الـتركيب اللغوي حين ينتظم في اتساق من الموازنـات والتقطيـع والتكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتهـا، والتـوزيـع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة بهدف دلالي محدد، والتوقيع على جرس بعض الالفاظ المعجمية والموازاة بين حروفهـا. وبـما ان هذا الـتركيب والتكرار والتوزيع ليس خاصاً بقصيدة النثر وانما هو عام يخص القصيدة العربية طوال تاريخها، فان النـاقـدة تؤجـل بحثه الى موضع آخر، وتبدأ بدراسة ماتراه «ايقاعاً داخلياً ومصـدراً للمـوسيقى تتـوفـر عليه القصيدة الحديثة بشكل يخصها ويميزها».

**فما هو هذا الايقـاع الـداخلي؟ وكيف يتـولـد؛ ومـاهـو شكـل حضـوره في النص؟ او ماهي مقـومات حضوره ومؤشراتها؟** للاجابة عن هذه الاسئلة تقيم الناقدة محاولتها على مستويين: الاول نظري والثاني تطبيقي.

في المستـوى النظري تعرّف الايقاع الداخلي بانه «الايقاع القائم في النص، في حركة مكوناته» وتصف هذا القيام في النص وفي حركة مكـونـاته بهذه الجملة المطولة: «يتكثف الايقاع هنا في حركة النمو، في نسيج العلاقات الناهض بين هذه المكونات، ويلف الايقاع هذا النسيـج، يسـوّر فضـاء النص، يدوره، وذلـك حين يتخـذ الايقاع شكل التوتر المتجول في حقول دلالات النص كلها».

وتضيف النـاقـدة الى ذلك قولها، ان حقول الدلالات لم تعد في النص الحـديث منضدة ومفروزة على قاعدة الموضوع المشترك، بل هي متـداخلة متشـابكـة بحيث يبدو النص معقداً وبالتالي غامضاً. بنيـة النص لم تعـد بنيـة الافكـار المتـواليـة، والمحـافظة على تواليها المترابـط، على حدود بينهـا نسبية واضحة، بل غدت بنية الافكار التي تمارس الاعتداء المستمر وهدم الحدود واسقاط الوضوح النسبي بينها. تسري الدلالات في النص، تغور، تدعونا لأن نجول ببصرنا بحثـاً عنهـا. وهكـذا حين نقـرأ عبـارة او مقطعـاً تصلنـا الـدلالـة ولاتصلنـا. تصلنـا لانهـا حاضرة، ولاتصلنا لان حضورها يسري، يغور، يغيب، وعلينا ان نراه في غيابه او في اسرائه في الظلمة التي تغيبه».

من الواضح هنا ان الناقدة تتحدث عن عدة أشياء دفعة واحدة، وتعني بها شيئاً واحداً: الايقاع الداخلي.

والأمر بالتأكيد مبرر، لان قصيدة النثر التي تهمّ الناقدة تفتقر الى الانتظام الايقاعي، ولاتخلق اي صورة من صور الايقاع الصوتي. ولهذا استعاضت عن هذا ببنية الافكار. انه البديل الذي تراه مناسباً.

ولكن هل يمكن تركيـز البـديـل على التكثف، وحـركة النمو، والنسيـج، والتصوير، والتوتر المتجول، بحجة ان حقول الدلالات لم تعد في النص الحديث مفروزة ومنضدة.. الخ؟.

ان هذا البـديـل الـذي تصفـه النـاقـدة ينبع من الرؤ ية الشعرية بمعـزل عن اي اسـاس مادي (صـوتي) فهـل يمكن ان يقوم ايقاع للرؤ ية والصور والدلالات بدون اساس ايقاعي من أصوات اللغة؟

في مكـان أخـر تعرّف الناقدة «ايقاعها» بما « تحدده الصورة او زمن الصـورة الشعـريـة لا القـافيـة ولا الـوزن» - كتـابهـا « الدلالة الاجتـماعيـة لحركـة الادب الـرومانطيقي» ص ٩٧ - وتفسر ماتعنيه بزمن الصـورة الشعـريـة فتصفـه بانه «زمن لحظة معينة من لحظات الوعي للواقع الاجتماعي».

ان من الصعب على من يمتلك معـرفـة اوليـة بمصطلحـات الايقـاع والموسيقى والـزمن والصورة الشعرية ان يغض الطرف عن هذا الخلط في المصطلحات. فالزمن بهذا المعنى موجود في النصوص على اختـلاف انـواعهـا حتى النصـوص العلمية. وزمن الموسيقى مسـافـة بين ترددين محكـومين بنسب رياضية لابنسب الوعي للواقع الاجتـماعي الغـامضـة، وان كانت لحظـة انبنائها تشهد على علاقة عضوية بينهما.

امـا مصطلحـات (التكثف - الحركة - النمو- النسيج - التسوير- التـوتـر) فهي تفقـد دلالاتهـا بدون ضوابـط موضوعية من الاساس الصـوتي يمكن القيـاس بها، لان الحديث هنا يدور حول القصيدة القائمة على اللغة: صوتاً ودلالة.

ليس دلالة فقط. وحين تفقد هذه المصطلحات ضوابطها الحسية تغدو مجرد شكلنة للوعي الشعري، ذلك الذي يمكن الحديث عنه في سياق انبنائه كمنظومة ايقاعية ونحوية، وصوتية، وصرفية، وتصويرية،.

ووجهـة هذه الشكلنـة تنبع من خطأ اساس مصدره الفصل بين (الا جزاء الـتي تشـحن النص بالمـوسيقى بما فيهـا الجـزء المتعلق بالتفعيلة وتشكيـلاتهـا والمعتمـدة على المـوروث) وبـين (الايقاع

الداخلي الذي يبدو مصدراً للموسيقىٰ تتوفر عليه القصيدة الحديثة بشكل يخصها ويميزها).

فليس هنالك من موسيقى للافكار بمعزل عن الاداة التي نستخدمها وهي هنا اللغة كأصوات.

ولم يخرج ماحققته الناقدة على المستوى التطبيقي في دراستها لقصيدة من قصائد محمد الماغوط عن وصف لحركة وعي الشاعر. فهي تقسم القصيدة الى مستويين حسبما تشير الى ذلك الوحدات التركيبية والمفردات. المستوى الاول مستوى ضئيل المساحة يوحي بعالم الراحة والشبع والحب والملك والسلطان. والثاني مستوى اوسع يوحي بعالم الحرمان والجوع والدموع والدماء والموت والبؤس الذي يغزو الشاعر ويسكنه.

ثم تصف العلاقة الصراعية بين المستويين، وعلاقة الاحتواء التي يمارسها المستوى الثاني على المستوى الاول حيث تهبط القصيدة بحركة المستوى الاول من ايحاءاتها الى ايحاءات المستوى الثاني وتشركها في العادي فيه.

وبذلك كما تقول الناقدة (يتولد النغم الدرامي في القصيدة) وهكذا (فتوتر حركة المستوى كحركة احتواء وهدم وتوليد يتحدد كايقاع داخلي للقصيدة).

ولكن هل هنالك تبنين صوتي في الأقل يوازي اويظهر هذا التوتر؟ ذلك مالاتتطرق اليه الناقدة، فتخفي بذلك نقصاً مهماً يصدم الحساسية الموسيقية لأي انسان في قصيدة النثر وبخاصة تلك التي يكتبها محمد الماغوط.

وحين تعترف الناقدة ان «ايقاعها الداخلي» هذا جزء مهم من عنصر الموسيقىٰ لايلغي اجزاء أخرىٰ من هذا العنصر، ويمكن البحث عن الاجزاء الاخرى في انواع من الموازنات ومن التقطيع، يجيء هذا التحفظ بلا معنىٰ، لان هذه الاجزاء غير موجودة في النموذج الذي درسته، وان كانت متوفرة في نماذج أخرىٰ.

وتنهي الناقدة بحثها في عنصر الايقاع بقولها انه هنا (حركة تنمو وتولد الدلالة).

المنزلق هنا هو تحول التفكير النقدي الى تبرير ولو على حساب مصطلحات واضحة. فهل علينا لكي نبدد نماذج قصيدة النثر ان نسمي حركة صور القصيدة ودلالاتها ايقاعاً بديلاً ولانشير ببساطة الى ان عنصراً مهماً تفتقر اليه قصيدة النثر..؟

ولماذا يجب على الناقد ان يرى في كل عمل كلاً مكتملاً يحشد له شتى المبررات حتى لو اقتضىٰ الامر التجاوز على مدلول المصطلحات؟

ان هذا الذي تعتقده الناقدة خاصاً بقصيدة النثر هو أحد الخصائص المهمة في البناء الشعري يمكن تتبعه في القصيدة قديماً وحديثاً. كما يمكن مع اختفاء الاساس المادي المتعلق باللغة كأصوات - مادة القصيدة - الحديث عن هذا النوع من الايقاع في كل شيء. فكيف تتحدد القصيدة بما هو عام، هو خارج خصائص المادة التي تتشكل منها، اي اللغة..؟

لقد اشتمل النقد الحديث على قضية الموسيقىٰ والايقاع، ولكن مع تحديد اكثر دقة للمصطلحات ولحقولها الدالة. فالدكتور «علي عباس علوان» يشبه العلاقة بين الوزن والايقاع بالعلاقة القائمة بين الجزء والكل، والوزن لديه صورة منضبطة من صور الايقاع. بمعنىٰ ان الايقاع ترديد وتناوب متناسق للمقاطع يحسه الشاعر احساساً غريزياً.

اما الوزن فهو شكل من اشكاله ونمط من انماط ترتيبه، بحيث يمكن للشاعر ان يقترح اشكالاً أخرىٰ ان استطاع.

اما الايقاع لدى «د. ابراهيم أنيس» فهو العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها ان تكون نظماً وبين تواليها حين تكون في النثر. والايقاع هو زيادة في ضغط المقطع المنبور في كلمات الشعر.

ويتضح هذا التشديد على مادية الايقاع وحركته داخل القصيدة لدى د. كمال ابو ديب بطريقة مميزة. فهو يعتبر الاوزان نماذج للايقاع وليست الايقاع كله.

وفي سبيل اكتشاف الاساس الايقاعي للنماذج التي أمكن الوصول اليها (الاوزان العربية) واقامة قاعدة للممكنات الاخرىٰ، يكشف ابو ديب اولاً عن وحدتين ايقاعيتين هما (فعولن - فاعلن) ويذهب الى ان تحولاتهما الممكنة هي التي تشكل البحور المعروفة.

ويحلل هاتين الوحدتين الى نواتين ايقاعيتين أعمق جذرية هما (علن / فا). وتظهر دراسته ان انماط الايقاع العربي تنبع من علاقة هاتين النواتين المتتابعتين. وان تغير الايقاع يعتمد على ظاهرة رياضية هي حدوث عدد او آخر من النواة (فا) في سياق النواة (علن). ومن هنا يسمي كل من (فا) و(علن) نواة ايقاعية.

ويسمي التشكل النابع من تركيبها وحدة ايقاعية . ويسمي التشكل الناتج عن تكرار الوحدات او تركيبها تشكلاً ايقاعياً .

والمهم انه في دراسته للشكل المجرد لايقاع القصيدة لايهمل حقل الدلالات الاخرى للصورة الشعرية ، وحركتها ، بل يتتبع دلالات تغير الايقاع كما تعكسها الجذور النفسية ، لما يسميه «الحركة الداخلية» للقصيدة والموقف الشعري ، وتعقد بنية الوجود النفسي في عالم الاشياء ، والاعتكار المفاجيء او التواصل مع اشياء الوجود .

ويصل في دراسته لنموذج شعري الى (ان الايقاع تجسد مطلق لما في بنية القصيدة من حركية وحيوية وانسراب واستسلام وأمان ولانهائية . الايقاع هنا مركب معنوي ودلالي)

وهنا يمكن ان نتبين الفرق بين تناول يمنى العيد للموسيقى والايقاع وبين تناول د. كمال ابو ديب . فمصطلحات ابو ديب مثل (الحركة الداخلية - الموقف الشعري - تعقد بنية الوجود النفسي - الاعتكار - التواصل) تكتبها الناقدة باسم الايقاع الداخلي بعد ان تغير التسميات لتصبح (مكونات النص - حركة النمو - نسيج العلاقات - تشابك حقول الدلالات - الغياب - الحضور) .

وتصبح هذه الاوصاف هي الايقاع بحد ذاته ، مجردةً بذلك الايقاع من إساسه الصوتي ، وكأن الكلام هنا لايدور على بنية لفظية .

بينما يلاحظ أن ابوديب يبدأ من الايقاع كعلاقات صوتية ، ويتتبع أنطلاقا من متغيرات هذا الايقاع دلالته النفسية وأثر على صعيد مكونات القصيدة الاخرى .

وتبرير هذا في رأينا يكمن في ان خصائص الايقاع سواء كان ذلك الموروث بانضباط تفعيلاته اوكان دلالات نفسية وتصويرية تجسدها حركة القصيدة الداخلية ، ترجع الى مصدر واحد لايمكن ان يتفكك الى شيئين منعزلين هما صوت اللغة ودلالته المعنوية في سياق الجملة . وهذا المصدر الواحد هوبنية الكلمة كتلفظ صائب في مرحلة تاريخية معينة لا يعني هذا اننا نقول بثبات الصور الصوتية التي يتخذها الايقاع ، فمن البدهي ان تتغير هذه الصور في كل لحظة بناء لجملة جديدة ، ولا يعني هذا اننا نقول بثبات الدلالات ، لان من البدهي ايضاً ان تتغير الدلالات على مستوى الوعي الفردي والاجتماعي ، ونحن مع الناقدة يمنى في قولها (ان بنية النص لم تعد بنية النص الافكار المتوالية المحافظة على تواليها المترابط على حدود بينها نسبية واضحة) ، وانما نقول ان الاساس الموحد للايقاع يظل مطلقاً ونسبياً في آن واحد . فهومطلق بالاطلاق ممارسة اللغة المستمرة الى ان تبنى القصيدة من مادة أخرى غير الكلمات وعندها نبحث عن اسس أخرى للايقاع . وهو نسبي بنسبية تشكلات الاصوات اللغوية عبر التاريخ بكل ما ينبني على ذلك من نصوص شعرية الى ان يختفي الصوت والتاريخ . وعندها لن تكون هنالك ضرورة للبحث عن عالم غاب عن الانسان .

# ثلاث قصائد الى خليل حاوي

# صورة الشاعر

امجد محمد سعيد

(١)

صمت الشاعرُ في آخرِ فصلٍ من كوميديا الايامْ .
مذهولا
هل ذاك الدرب الآكلُ اغصانَ العمرِ
يقود الى تيهٍ ؟ !

هل وردِ الاحلامْ ؟ !
اعمدةَ من ورقٍ
ورمادٌ يتطاير في الافقِ ؟ !
حرامٌ . .
ياهذا الكونِ . . حرامْ ! !

(٢)

كيف تكون الطلقةُ مأوايَ ؟
وكيف تخون الطلقة هندامي
وتحطمُ صوتيْ ؟
كيف ادمرُ بيتي . .
بيدي
واشعل ازهاري ؟
ماذا افعلُ
سدَّ الموتُ طريقي
ضاع بريقي
واشتعلت نفسي بحريقي

(٣)

سقطت بين يديّ الكلماتُ حجارة ! !

(٤)

سأصبُ الكأس بنفسي
وسأرحلُ خلف القافلة المهجورة
وسأبحث عن مدنٍ
ومزارعَ
عن لغةٍ
وسواحِل
عن فاتنةِ الشمسِ

(٥)

من يعرفُ كيفَ يكونْ
من يعرفُ كيف يداري الوردةَ
او يسمر تحت شبابيك المحبوبِ
ومن يعرفُ
كيف يصاحب ذاك البرقَ المجنونْ
من يعرف كيف يحبُ
وينحازُ
وكيف يقاتلْ
من يفهمُ هذا الشاعرْ
غير الشاعرْ

(٦)

جفّ النبعُ
احترق الساحلُ
وانفجر القلبْ
ايهٍ ياصحبْ
ذهب القمرُ سدىً
وانقطع الدربْ
خرجت من بين ظلوعي آمرأة حسناءُ
وماتتْ فوق ذراعي
طلبت ان اكتب فيها مرثية
ان اطلق فوق ثراها
بعضِ حمامات بيضٍ
ان ترحَلَ في اجملِ حفَلِ وداعِ .
طلبت ان ارجع عنها فالمشوار طَويلٌ
والظلمة بحرٌ يقتحم الشرفاتِ
خرجتُ الى حافات الارضِ شريداً
اتخطىٰ الرمَمَ الملقاة على قارعة الطرق المشبوهةِ
في وجل
أتخطىٰ الأشجار المحروقة
عرياناً من زمني
عرياناً من وجهي
عرياناً من صحبي
استرجع تاريخ الاشياء
اقتحمُ الذاكرة المشقوقة
اسأل عن مزمار الحكمة
فبدت الوان الارضِ مضببة
والسنوات هباءْ

(٧)

وأجلْ
ما كانت هذي الفاكهةُ المرةُ
الا من بستانِ الملحْ
ما كان دمي غير نبوءة جرحْ
غير جواد يسقط في الحلبة
ما طِلتُ الماء المرغوبَ
ولا انطفأ العطشُ المحبوس
ذهب النهرُ بعيداً
سقط الفارسُ
غامت في الرأس سماء الحكمة
فانقلبت آياتي لعناتٍ فوق جبيني
معذرة
ما خنتُ
ولا بعتُ وصاياي بدرب النخاسينَ
ولكني ضعتُ . . .

(٨)

تنطلق الرصاصهْ
وتسقط الاوراقْ
تنتصرُ الحياة في رحيلها
وينبت الدم المراق
مملكة وردية
تسطعُ في الآفاقْ . . .

# خيط حاوي

فاروق يوسف

- ١ -

اطلق العنان لاصابعي
فهي اليوم اشدّ حاجة الى المغيب
تزرقّ سنبلةٌ
ويصفرّ خيطُ الافق
ووجهي قلبُ
في التفاتته يضيع السبيلُ بين شقوقِ الحجارةِ
فأظل مطلقاً لاصابعي العنان
علها تهتدي الى الشقِ الذي يصوّب كالسهم
باتجاه العصف

- ٢ -

اخرج من حرارة الجسد
يتبعني سيلٌ من الغمامِ
لا شيءَ هو الغمامُ
اذا ادخل في حقل من الاصداف
لا تمسني جذوره
العقُ صمتي، واغيبُ
ميتاً الى الابدْ

- ٣ -

نطق الفُتاتُ
وكنتُ اطبقُ كفيَ العزلاءَ تواً.
في غُبار ميّتٍ
واقوم من نومي
لاسرج شاةَ مُلكٍ ميّتٍ
واعودُ
كي ادنو من الصمت المريب
مع الآهلة انمحي
واذوب في لغة الفتات

- ٤ -

اليوم
دون توقف
سيكون للجبلَ ارتباكُ السهل
للشاة التي قد ظللت بندى
بريق الكف والسكين
يوم المحنة اقتربت دقائقه
أنبقى في أسرتنا

ونغفو
ام نلوم الارض حين هوت
كقطعة سكر في ظل اقدام الغزاة
نقول :
بالامس ارتبكنا دون حق واضح
ومضى كاقدام الغزاةِ الليلُ
منسابٌ

و بتنا في دم الاعشاب
نرفل بالسعادة
ايّ قوم نحن؟
من كل صوب تخرج الاوطان
من قلب الحجارة
من لجام ميّتٍ
من خصلة مقصوصة

من ضوء فأس
في نزيف آخذ في المد
نسرع باتجاه القبر
ثم نعود بعد الدفن
نكبر ، ثمُ نكبر
ثم نبحثُ عن وطن

- ٥ -

حين انتهينا
كانت الاوطان ترفل بالسعادة
كانت الطرقات
تبحث عن تراب كي تغطي الجرح

مذعوراً
سيبقى الباب
وسط الريح
منتظراً قدوم الغابرين

ولثغة الطفل الذي قد عاش لحظة صمته
عصراً من الهفوات
والتبجيل

والكذب المعقم بالهزائم
والثغاء
حين انتهينا
كانت الاوطان
ترحل مثل غيم هائم
وسط السماء

# خليل حاوي يعرّف نفسه

عادل عبدالله

نسجَ السكونُ عناكباً بأهولها وتحصنتْ بالجدبِ خضرُ فصولها

بَحتْ حناجرُ طيرها وتكفنتْ بيضُ الاغاني من سوادِ عويلها

لو أنها حجبتْ عليه بنورها وجهاً تسللَ من حصارِ بتولها

أو أنها أسْرتْ بليل جمرةً حرقتْ نيازكها فضاءَ رسولها



عيناه راكعتانِ،
تزرعُ في رحيبِ طلولها،
وعلاً يرممُ جنةً،
ترعى هشيمَ وعولها،
من أينَ يا أيامها نزحَ الجمالُ وأيةً
سلكَ الذبولُ بيانعات حقولها،
الآنَ يفضحهُ الجفافُ وتدّعيه شحةً
زهراً يُفتح في جلالِ قحولها،
مُتلفتٌ قمرٌ تبللَ من سُخامِ أفولها،
دُلّيه يا جدرانُ،
هذا وجههُ أنهدمتْ به القسماتُ
وأنسكبتْ
على آجرِّهِ العينان عُثاً
كفّهُ هذا التلاش
ودرعهُ هذا الصديءُ
تعرّفي،
يا عتْبة جفّت هلاهلها وما نبضَ المجيءُ،
توهميه الصورة أرتجفتْ ملامحها،
المكفّن يطرقُ التابوتَ ـ بابَ مصائرٍ خطأتْ
وماذا يحفظُ الرأسُ المُجزّ سوى التوسلِ،

وأرتخاءِ محارةِ الجفنينِ عن شبحٍ يشيدُ موتها،
ـ والمفتدونَ،
ـ المفتدونَ تفرقوا،
رجموا مياهكَ بالغريق ورتقوا
أشلاءَ خوفكَ طائراً،
يُهدي البزاةَ لجثةٍ تترفقُ،
كبتِ الدوافعُ،
حالفَ المستقبلُ الجبّانه

● كتلٌ من الرغبات يحرسها الغبارُ،
تأبدتْ في الليلِ، يشرقُ في مساحةِ يومها
ليلٌ ـ نهارُ
.. عصفورةٌ فرّت الى قلبي فكنتُ عزيمةَ
الجنحينِ اذْ أوهى الجناحين الفرارُ
وهذهِ حصصي،
أخونُ كواكباً شبّتْ على ضوئي،
وأنصبُ في سمائي كبوةً للعارجينَ،

وأتجهتْ خطوطُ الكفِ نحو مصائر العرّافِ
هربتِ الرؤى المجهولَ
وأتحدَّ النقيضُ،
وفاضت الاحجارُ، والاحجارُ مِنْ وجعٍ تفيضُ،
أنا المليكُ
رَعيّتي الرؤيا
وحاشيتي الوميضُ

● لذلك
لاحول لي غير هذا البريقْ
لذلك لا يبلغُ الماءُ مني
حقولاً سقاها الحريقْ
لذلكَ
لا يدفن الماءُ ميتاً
ولا يعرفُ البحر الاّ الغريقْ،

تهدلتْ حُجبي و دنسني الخفيضُ
أنا الغموضُ
غنيمةُ الاقصى
وجزيةُ مارأيتُ،
وهذه حصصي،

●● لينعَ أهتزازي الثبوتَ
وتنعَ ضراعاتُ حالٍ تواسيني
حالُ تموتُ
هنا تبتني النارُ عرشي
ويخفي جناني الخفوتُ

# البحر

زاهر الجيزاني

.. سواد البحر، أم برجُ تلاطمَ في ذكورتهِ
المغيبُ؟؛
تلاطم،
انني أسعى لوردٍ،
له ثمرٌ غريبُ،
يدقُّ البابَ، مرتجفاً خفيفاً،
بآلامِ النّعاسِ، المُّ عنه،
مسافته،

أُناوله ثباتاً ثم أمحو،
تُرابَ المُطلقِ الكليِّ منه،
وأمنحُ نسله خمري وجامي،
وأجلسه على قلقي،
وأُشركُ ماءَ طينتهِ، سلامي،
رأيتَ البحرَ؟
قد فسدتْ ارومتُهُ،
فجمّع رحله ونأى وغاب،
وفارقَ وجه سيدةٍ (به ظفرٌ)
ونافذةً وباب،

وأهدأُ متعباً
وأجوس دارا،
وألمحُ صورةَ الأشياءِ تطوى،
كطي السَّجْلِ ثم تعودُ، تعلو،
شهاباً مهلكاً
فأشمُ ناراً،

على وَرَقٍ تركتُ لهم نهارا،
كفوضى مرّةً يبدو وأُخرى،
من التهذيب مختنقاً وقارا،
بأسورةِ النساءِ، أعيدُ دفلى،
مُهدمةً ـ لأعيادي ـ
وأرعى،
مزاجاًراكضاً، فكأنَ عمري،
تشكل في صباه على جوادِ
أُلاحظه فأُدهشُ كيف يقوى
على الاعباءِ قلبُ القافِ؟
ورقاءٌ،
وقبرٌ،

وقاربُ فتيةٍ ينأى،
واوراقٌ على شجرٍ مسنٍّ،

يرى ألفاظه... حسناً
اكوكبكنَ نرجسةً،
وأسرِجُكنَ أفدنةً،
كأن حياتنا لفظٌ تخطينا كآبته للفظٍ
له عنف المدار،
وأمضي عبر رقرقة السواقي
ترافقني الى جبل النهار.
أرى فرس العجائب كيف تخطو

من المقهى لأكوابي؟،
تجزئني نوايا
واستغاثاتٍ
وصمتاً
له ندمُ الزنابقْ.
لهذا أدركُ الأشياء حلماً
يشعشعُ مسرعاً ويعودُ رملا،

- أتأتي؟
- لا
- ولو كذباً تجيء، ضربتُ دفلى،
مآذنَ روحها، وأقمتُ حفلا،
بخفةِ نادلٍ يرعى،
عويلَ الشاربينَ، أحطُّ كأساً على كبدي
وأشربُ نخبَ وجهك حين يفنى، بأفلاكي
ويرسبُ في يدي فزعاً ورملا.

- أتأتي؟ أيّ وهمٍ،
لأجلِ حنينهِ، رافقتُ حُلْماً
يشعشع مسرعاً ويعود رملا،
أرقت طفولةً، وكسرتَ عوداً رائقاً؛
تتخيلُ الاشياء أقوى او «تجوهرُ عارضاً»
وتحلُ أقمطةَ النبيذِ ليبتدي أُنسٌ يضيء؛
شفاه سيدةٍ،
وتسري رجفةُ الألاّفِ، ينتعش المكانُ بكركراتٍ
واشتعال سجارةٍ - آوّاه - هل تدري -
أرقتَ طفولةً؟ وكسرت عودا رائقاً؟
وسقطتَ رملا؟

# ركام بري

كمال سبتي

«هـذا الهيكـل المصنوع من العظم والجلد لقد تعب أخيراً من السير برأس مجنون»
غوستابو أدولفو بيكر

الأنسُ والملكوت، والديجور في الاعماقِ،
ماهذي الغنيمةُ قرب قداسِ القطيع؟
من الكتابِ المر حتى السهدِ
في ليل المتيِّمِ،

نحنُ اسرع من نساءِ الكوكبِ المجهولِ
في ختمِ النهايةِ،
نحن اهلوهم..
سنتركُ عندهم كلَّ الذي نلقاهُ،
من يدري بما تحت الغطاء الرثِّ؟
اهلونا يسمّونَ الغنيمة تاجنا الارثيَّ،

ينطلقون قبلَ اليم بالسفنِ القديمةِ،
وارثون لحكمةِ القدماء.. أهلونا
ومحترقون بنارها
يبنون في قضبانها صيفاً
وينسون الشتاء ممدداً في البحرِ،
صيف مثل أفعى،
قال: لاتسمعْ حكايتهم..
سأعزف ماتحبّ..

وكان قلبي ميتاً..
لم أدر أنَّ الحانة المهجورة اشتعلتْ
بكذابين.. موتى.. لن يصيخوا السمعَ
للاشعارِ..
ماذا في اليدينِ..؟
- مهرجون.. ينادمونَ الليلَ
بالذكرى العتيقةِ...

.......

نحنُ نسمعُ.. سيدي
- هيا: اخرجوا..

فاللؤلؤ المخبوء.. عند الجنِّ..
والذهب المصفى.. في القصيدةِ..
والقصيدة، أبعد الكلمات.. خلف البحرِ..
في البركانِ..
هل نمضي اليها سيدي؟

هيا: اخرجوا
الأنسُ والملكوت، والديجورُ في الاعماقِ،
من منكم يرى؟
عشرون عاماً في المهبِّ،
فمن ينام.. ليذكر الملكاتِ

في سحرِ العجوزِ؟
أتسمعونَ أنينها؟
في العتمة ابتدأت تصلي،
والنهارُ حكايةٌ لدخانها . .
يلتفُّ شاعرها بأطرافِ النهايةِ،
تلك أمنيةُ النعاسِ،
. . وينحنى بملاذِ البريِّ،
هذي آخر الطعنات ياقلبي اليتيم °
هم يسرعون الى الملاذِ
وأنت تحبو . . يايتيم؟ .

. . ولدت قصيدتنا هنا . . قرب المجرةْ . .
والكوكبُ المجهول يرسلُ نيزكاً
يتلقفُ العميانُ صيحتهُ
يلوّنهُ اليتيمُ بدمعهِ،
والقنفذ الملتف حولَ العنق يسرعُ نحوهُ
باللغنيمةِ . . نيزكُ العميانِ
يُرسَلُ مرةً أخرى . . ليد فنَ في الصقيع
خذوا جنونَ الدمعِ . .

واحترقوا صقيعاً في المهبِّ .
وكلموا التمثالَ في قضبانهِ . .
هيا : اصفحوا . .
في القبلةِ السوداءِ . . تُفتتحُ الملاجئُ
فاصفحوا . .
في الطين كانَ العشبُ
يرضعُ شكلهُ الافقيَّ . . يفتتح الملاجئَ
كي يسد النهر في مهدِ الجسورِ،
. . وقرب قداس القطيعِ

تجمع العميان كي يتناسلوا
قالوا : رأينا في السهاد جنينهَا
خفنا . . فأمطرتِ المدامعُ حكمةً
وهناكَ . . قالَ الساحرُ المحروقُ في كفيهِ
لاتسروا . . فخفنا . .
ثم عبدّنا البكاءَ بعشبهِ البريّ،
وانطلقت مراكبنا الى الاسفارِ،
قالَ : الى الصقيعِ . .

تسامقوا والاسفلَ المرميَّ،
لاتسروا . . ولاتنسوا الشتاء ممدداً في البحرِ . .
قالوا : ضاعت الكلمات منا . .
نحن ماجئنا لنكمل قصة الحيوانِ
في هذ يانهِ . .
عذراً . . سنرحل . . طالَ هذا القصُّ،
والملكاتُ . . هل يرحلنَ؟
ثانية . . سنكمل وحدنا القصَّ الطويلَ
سنقصر القصَّ الطويلَ،
نقول : في الأنسِ ابتعدنا،

عن نساءِ الكوكب المجهولِ ،
في الملكوتِ . . ضاعَ الملْكُ .
في الديجورِ . . كان الساحرُ المحروقُ
في كفيهِ . . يخرجُ جنةً . . كالنارِ . .
من افواههِ العشرين
نصرخُ كلُّنا : ياجنة الموتى . .
فيرجعها الى أفواهه العشرين
في القداس . . قربَ غنيمة العميانِ . .
كان الشاعرُ المحروقُ في عينيهِ
يختتم القصيدةْ . .

# مسرحية

# الشجرة

المسكيني الصغير

## شخصيات المسرحية

رضوان . . . مقعد وأعمى
عائشة . . . زوجته
جلال . . . صديق رضوان
زوجة جلال
السجين ١
السجين ٢
مدير السجن
الشرطي ١ (ش ١)
الشرطي ٢ (ش ٢)
الشخصية ١
الشخصية ٢

المنظر:

**قبيل غروب الشمس . . .**

**ملتقى ازقة درب من دروب المدينة القديمة . . .**

**آثار التهديم . . . ابواب مهجورة . . .**

**رضوان ـ (خلفه عائشة، يدفع كرسيه المتحرك، قريبا من عتبة البيت . . .)**

أحس . . . وأسمع شيئاً . . .

**عائشة ـ** تتوهم كالعادة . . .

**رضوان ـ** لا . . . لماذا يحدث في داخلي كل هذا الاضطراب وحدي (صمت) صدقيني ياعائشة . . . أنا اشاهد كل شيء . . . ارجو أن تبعدي عن بالك أني أعمى تماماً، ومشلول . . (صمت) رأيت قبل . . .

**عائشة ـ (بغير مبالاة . .)** نعم رأيت قبل . . ؟!

**رضوان ـ** نعم صدقيني

**عائشة ـ** نفس الزقاق الرطب . . ورائحة الأرض تأكل بنهم ماتبقى من الابواب والخشب والحديد والاسمنت (صمت) نفس مواء القطط الجائعة (صمت) الدرب أصبح خالياً يارضوان (بحدة) من هنا مروا . . . اختفوا . . .

**رضوان ـ** أعرف اني مذنب في حقك (**يحرك كرسيه كلما انفعل**) . . أصبحوا يخافون أشباحاً وهمية (صمت) . . . آه . . .

عائشة ـ مشكلتي أني اصدقك (صمت) تركوا ابواب بيوتهم مفتوحة الا أنت . . .

رضوان ـ (يدفع عجلته الى حيث يأتي دفء الضوء) . . بدأت أشعة الشمس تفتقد حرارة النهار.

عائشة ـ كالعادة تنتظر الغروب يارضوان (صمت) تبدو متعبة . . . (ناظرة الى ناحية ضوء الغروب) . . إنها تخطو بخيلاء فوق سلك أحمر قان مشدود الى الأفق البعيد . . . الى المجهول . . .

رضوان ـ آه ياعزيزي . . (صمت) قريباً تسقط في الخواء المظلم (يضطرب . . يحرك كرسيه بشدة يميناً ويساراً . .) عاد . . آه عادت الرجة تحزنني . . تقتلع الجذور . . إنه البحر . . إنه البركان (تحاول تهدئته) أراهم . . . صدقيني ياعائشة، تعالي انظري جيداً . . عيونهم حمراء كالخنازير البرية أيديهم فوق الزناد . . ينتظرون اشارة الرمي . . ونحن واقفون عزلاً . . انظري جيداً . . يقيمون في كل زاوية مشنقة، اشداقهم جائعة . . اراهم ينتظرون الاشارة . . صدقيني ياعائشة . .

عائشة ـ (بصوت خافت) أنت خائف من نفسك يارضوان . . تخاف ان تكون أنت . .

رضوان ـ لا . . لا . . أنا . . صدقيني، لاأريد ان أموت مشلولاً أعمى . . . الشمس تغرب كعادتها . . . قبل أربع وعشرين ساعة كان القمر في راحة السماء ضاحكا (يدفع عربته، تحاول يداه ان تلامس وجه عائشة . .) نعم . . لماذا أسمع وحدي طقطقة أحذيتهم الملعونة . . . وحدي اراهم يغرسون المشانق . . . وحدي اسمع نعيق الغربان . .

عائشة ـ بعد قليل، تغرب الشمس . . . ويصبح دربنا مقبرة . . تبتلع الظلمة فيه كل شيء.

رضوان ـ مازلت ناقمة (صمت) صدقيني لم أوح إليه بالرحيل (صمت) فاجأني الخبر بعد مقابلته . . نعم كان وجهه شاحباً. كنت المح في عينيه اصراره على التنفيذ (صمت) كنت أشتم في حديثه وأنا

خلف القضبـان النقمـة السوداء (صمت) . . اصبح كالحصـان الجـامح لايعـرف الوقوف . . ربما كان عليه ان يغذي حقده بدمائه الشـابـة . . ربـما كانت طريقتـه في الانتقـام تختلف عن كل النـاس (صمت) صدقيني لم أفتـح شفتي . . لسـاني تخشب . . ودمعت عيناي (صمت) ثم ودعته باشارة . . بيد مرتعشة خلف القضبان . . بعد انتهاء فترة المقابلة . (صمت) إنه ابننا معاً وحده اكتشف طريقه الى الـرحيـل . . . عائشـة . . اسمعيني جيـداً (يظهـر في المربع ابن رضوان كأنه يخاطبهما) .

ابن رضوان ـ أني لأهـرب منكما . . اني أهرب من نفسي أحس أني احمـل قشرة تضيق الخناق علي . . لاتترك جسدي يتمدد داخلها . . جسـدي وربـما صفـائح غضرفية اومعدنية . . نعم هكذا أشعر نعم ياأبي . . اني أهـرب (صمت) شيء واحـد يجعلني اكـره نفسي . . قراءة العـاطفـة في العيـون نعم . . ان أبكي وأنـا في استطـاعتي ان أصـرخ . . لاأريـد ان اكبل في القيد (صمت) اني لاأهرب صدقني ياابتي . . (صمت) اني ابحث عن نفسي . . استطيـع ان أقـرأ لغـة البحـر وهـويزأر . . نعم ياأبي . . أرحـل لأني اكـره ان استجـديهم (صمت) . . أرجوك ياأبتي . . إنس انني ابنك حسب عادات وطرق الآخـرين . . يكفي أنـك ساهمت في صنـاعـة جسـدي ولسـاني وسـاعـدي . . وأن هذا الجسد يملك القدرة على حمل الفأس . . . يملك لساناً ـ يملك فكرة عن هذا العالم المتسخ . . نعم لقد اغتالوك في ذاكرتي . . اغتالوا رائحة تبغك في . . ونشروا الرعب في اعيننا إنس ياأبتي أني ابنـك . . من أجـل أن أعيـد صنـاعـة هذا الجسـد مغسولاً بالشمس والرعود والامطار . .

جسداً مزروعاً بالنهار والنجوم . .

جسداً لايعرف القيود

وداعاً ياأبي . .

(عائشة ترفع رأسها . . كأنها تراه راحلاً في الشمس) .

عائشـة ـ الشمس بدأت تغـرق في رحم المسـاء . . صواري السفن المعطلة . . تحجب عني حمرة الوجنتين . .

رضـوان ـ آه . . (صمت) سوف يعـود يومـاً . . نعم أنـا أحسه الان (صمت) مهـما حاولوا تعطيل سفينته (صمت) شيء رائع أن نعجن من طينـة هذه الأرض مخلوقاً عجيبـاً . . ونهبه الحق في التفكيـر (صمت) لاأستطيـع أن أصف لك ابتسامتـه (يقـترب منهـا) كنت أحسدك متى ضممتيه الى صدرك كالباقة العطرة . .

عائشـة ـ (بعيـداً عنه) أخيراً جف الصـدر . . وماتت عروق الشجرة الـوارفـة الظـل . . تحولت اغصـانهـا الى عشـائش للبـوم والغربان (صمت) لماذا تصر على البقاء . . ؟

رضوان ـ اطمئني . . .

عائشة ـ غداً يرحل آخر ساكن . . بعد أن هدموا جدار بيته . . .

رضوان ـ أوه . . تقصدين صديقي جلال . . . مفاجأة سارة . .

عائشـة ـ صدئت الازقـة يارضـوان . . والحجـارة والهـواء . . وهـذا الدرب (صمت) صاحب المشروع هددوه بالموت تحت الانقاض . . .

رضـوان ـ لا . . (يحرك كرسيـه الى جميـع الجهات) صديقي جلال يرحـل . . يتركـني وحـدي اختـنـق في القفص اصـارع الشلل والظلام . . (صمت) اخبرني أين وصلت الشمس؟

عائشـة ـ لم يبق من قامتهـا غير جبهـة معفـرة بالـدخـان والعرق . . (صمت) لندخل يارضوان . . الشمس تغرق في الظلام . .

رضـوان ـ تعـودت أن أجـلس هنـا . . انتظـرهم في هذا الملتقى الغـريب . . أريـد أن اودع صديق أحـزاني . . (صمت) ليتني ألمس الجـدار الطفـولي الأول . . هنـاك علـى بشـرتـه المصبـوغـة بعـرقنـا وأنفـاسنـا . . . كتبنا معاً . . رسمنا معاً نعم اشياء عظيمة . . رسمنا شجـرة لها جذور طويـلة تمتـد في عنـاد . . في أعـماق الارض . . (صمت) . . كنـا نلون كل يوم . جيـدهـا وفـروعهـا واوراقهـا الجميلة . . (صمت) وذات يوم اختلفنا في نوع عطـائهـا (صمت) تصـوري ياعائشة . . قلباً يختلف مع نبضه . . ولساناً مع حروفه . . وعينـين مع بؤ بـؤيـهـما . . وصـوتاً مع حنجرته (صمت) وأخيراً طغا الاختـلاف كما يطـفـو الفلين فوق ماء البحـر (صمت) نعم . . صدقيني . . بدايـة الـوعي أن تختلف مع الـرغبـة الجـامحة (صمت) فضلت أن أجعل منها شجرة ورد دائمة الخضرة والطيب أما هو فقد أصر أن تكون مجرد شجرة . . .

عائشـة ـ بقـاؤك هنـا يحرجـه يارضـوان . . . دعـه يغـادر المكـان في هدوء . . انهم يهددونه كل يوم .

رضـوان ـ (يحـرك كرسيـه بعيـداً منهـا) كان علي أن انتبـه الى بذرة الطحلب . . كان علي أن أدرك أن في ظلال الاشجار تنمو الطحالب من أجل أن تخنق البراعم الصغيرة (صمت) اسألك . . نعم أسأل من ياعـائشة؟ متى أحس بالصوت يرتد الي بالاجابة . . تكلمي . . كيف يتخلى الانسـان عن جلده؟ ! (صمت) تقـول الاسطـورة . . الثعبـان هو الـوحيد الذي يفكر في تغيير جلده (صمت) أخيراً يبيع الانسـان جلده وبهـذه السهـولـة للاشبـاح تصنـع منهـا محفظة نقود حاضرة . . إنه العبث المدني القاتل . . إنها الخيانة . .

عائشة ـ ذبلت الورود وتساقطت كل الاوراق (صمت) لم يبق خارج بيتنا سوى البرد القارس ورائحة الرطوبة . . لندخل يارضوان . .

رضوان ـ لا . . (بغضب) لايمكن أن أصدق فناء اليقظة في جمجمة ظلت تنـاطح القضبان . . ربما كنت وحيداً . . كنت مجنوناً ومهووساً بها . . اصـدقـائي في الـزنـزانـة ضحكـوا مني كالاطفـال (صمت) (يقـترب منهـا كأنـه يحكي اليهـا) . . ذات ليلة طلبـوا مني تفسير الشجـرة الـواقفـة هنـاك (تشخص عائشـة الشجرة ترفع يديها وتبدأ تتحـرك ، وتميـل كأن الـريـح يحركها) . قلت لهم بعينين دامعتين . . انظروا جيداً إنها شجرة عادية . . صدقوني .

عائشة ـ (تجيبه بغير مبالاة وهي تشخص الشجرة) كلهم فعلوا ذلك يارضوان في اول الامر (تعيد) . . . قبلما تشتد الريح . . .

رضوان ـ (يتابع كلامه) قلت لهم . . انظروا سأشرح لكم كيف نستطيع أن نجعلها تصمد في وجه العاصفة (صوت الريح والرعد) (يقاطع حواره) كيف تجابه الرعود وتصافح البرق (يتحول جدار البيت الى جدار يشخص قضبان الزنزانة، من المستحسن أن يكون ظلا منعكسا مع ظلي شخصين سجينين)

السجين ١ ـ القيود في ايدينا يارضوان . . وأنت تطلب منا أن نحمل الماء . .

السجين ٢ ـ القيود في ايدينا يارضوان . . وأنت تطلب منا ان نحمي الشجرة من العدوان

السجين ١ ـ القيود في ايدينا وانت منا تطلب ان نبني حولها اسواراً ومراصد . .

السجين ٢ ـ القيود في ايدينا وأنت تطلب منا ان نمسك الفأس ونحفر مجرى الماء الراكد . . الآسن . .

السجينان معاً ـ القيود في ايدينا . . . وأنت تعرف أننا جسد متخشب تأكله الرطوبة والنسيان . . . إنها شجرتك وحدك .

(يختفيان)

رضوان ـ (مذعوراً) لا . . . لا . . . أنتم تصرون على أن تقتلوا الفرح داخل البذرة الأولى (صمت) . . . أعرف أن البيض في العش لايعطي جميعه فراخاً صالحة . . . (صمت) لماذا جيء بنا الى هذا المكان . ؟ لماذا جئتم . . ؟ لماذا يمتصنا الصمت كالعلقة . . ؟! لماذا تموتون ببطء (يدفع كرسيه بعنف الى جهة أخرى لم يبق الا أن تلتحم القطرة بالقطرات الاخرى . . تكون نهراً . . فبحراً لاحدود له . . تزمجر الامواج فيه برقاً ورعوداً وناراً . . . تحرق اليابس والميت من الجذور . آه . . . قبلما يسلبون مني النظر الى جيد الشجرة . . شوهوا بشرتها . . ثم قدموها حطبا لآلهتهم البليدة . . التي تعشق بخور القار . .

عائشة ـ (بعدما تنتهي من تشخيص الشجرة، تتحرك نحوه ببطء، ثم تصيح . . . ) رضوان . . لا . . لا؟!! (ينعكس من خلال الاطار السابق شيء لشخصين أو نفس الوجهين السابقين) .

الأول ـ عدت من جديد ترسم خرافة وجودك . . .

الثاني ـ اليوم تودع ريشتك الأخيرة . . .

الأول ـ الريح القادمة لم تبق شيئاً . . الطوفان يفني ماتبقى من خيالك الاخضر . .

رضوان ـ من يحدثني . . ؟

الاول ـ لم نطرق بابك

الثاني ـ مولانا في حاجة الى حطب شجرتك

الاول ـ نحن فأس مولانا ومحرقته . . .

الثاني ـ موقد مولانا ينتظر حطب شجرتك

رضوان ـ (يقترب من عائشة . . . يتلمس وجودها هائماً . . )

لا . . لا . . !! لاتلمس شجرتي . . إنها شجرة الاجيال الرافضة . .

الاول ـ سرير سيدي من شجرتك . .

الثاني ـ عرش سيدي من شجرتك . . .

الاول ـ قبقاب سيدي من شجرتك . .

الثاني ـ باب سيدي من شجرتك . .

رضوان ـ لا . . لا!! لاتلمسوا شجرتي . .

(يشخص الاول والثاني عملية قطع الشجرة بمنشار كبير ويسمع صوت المنشار بعد اختفائهما)

(بينما رضوان يصرخ . . وهو يدور بكرسيه . . ثم يقف بعيداً عن عائشة خائفاً) (صمت)

عائشة ـ كانت شجرتك وارفة الظل يارضوان . .

رضوان ـ لاأستطيع ياعائشة أن أكون في ايديكم حقيبة (صمت) (يسمع صوت عجلات عربة) . . . اسمع دبيبا ياعائشة . . نعم طقطقة أحذية . . الارض تتحرك . .

عائشة ـ دعه ينسحب يارضوان . . أنت تضع في عنقه اغلال الماضي . . تدمره . .

رضوان ـ (ينادي . . ويحرك كرسيه في اتجاه الصوت) اقترب . . . أنا في ملتقى الطرق لن تستطيع أن تعبر من دون أن تراني . . أنا هنا ـ كعمود الضوء بدون مصباح . . اني أراك . . نعم . . كما أنت (صمت) كانوا يظنون أني أحمل عينين فقط (صمت) . . لكني اراك بعيون الصمت . . والضوء الذائب في الظلمة كما أنت . . نعم ينقصك شيء واحد . . شيء واحد لم تستطع أن تفلت منه (صمت) كان عليك أن تقول لهم كل الحقيقة . . سرقتك لغتهم المتأنقة . . . شربتك حتى الثمالة . . ولم يبق شيء منك . .

(يزداد صوت العربة . . وطقطقة الأحذية . . يسقط ضوء أزرق من ناحية قدوم صديقه) .

آه!! تخاف أعمى ومشلولا . . (صمت) أقول لك لاتخف سوى نفسك . . لأنك تراني في نفسك (صمت) . . قلت لك مراراً لن أترك بيتي (صمت) رسمنا معاً جيدها الممشوق . . وتجذرت في أعيننا، وطالت الفروع والاغصان . .

إنه العناد القاتل (صمت) . . من تراه يزكي عنادي وعنادك . . (صمت) . . ليس الوقوف خارج العاصفة مثلما هو الوقوف داخل العاصفة . . (بصوت خافت) اشتاق الى حديثك . . آه!! ماشقى ذاكرة الانسان . . اريد ان اسمع اني سمعت صوتك . . أريد ان أنسى أنك قبلت طلبهم . . آه!!

(يدخل جلال ويقف تحت الضوء الازرق في مقابل رضوان الذي يحرك كرسيه في مقدمة الخشبة . . )

عائشة ـ (من بعيد تحت ضوء خافت . . يظهر وجهها فقط)
إنه يبكي . . .
رضوان ـ (بصمت خافت) يؤلمني أن اتخيل عينين باكيتين
جلال ـ رضوان . . أنت وحدك ! ! (صمت) أسقطوا جدار بيتي . . أنا مرغم . . (صمت) جسدي عريان . . (صمت) كانوا يريدون أن أدفن تحت سقف بيتي واقفا هكذا . . . أنت تفني نفسك . .
رضوان ـ (يحرك كرسيه) لم اتصور . . آه . . ماذا أسمع !
جلال ـ صدقني . . لماذا تدمرها وتقتل فيها الحياة . .
رضوان ـ لايمكن . . مستحيل . . السفينة لم تتحرك قلاعها بلا رياح . . قلاع سفينتك مطوية . . (صمت) . . أعرف كل شيء (صمت) أظنك قد فكرت في هذه الرحلة العجيبة . . ربما انت اكثر مني عزما للوصول . . هناك اكثر من حمولة . . من صناديق الريح . . آه . . مأأضيع السندباد في رحلته السابقة .
جلال ـ حاول يارضوان أن تنسى حقارة العالم . . (صمت) الحطب اليابس يارضوان معرض لأي شرارة صغيرة من النار . . من الارض . . أومن السماء (صمت) قلت كل شيء لن أرضى أن أسقط كحزمة أعواد في فرن لحم . . (صمت) ولكني لاأخشى أن افكر في طريق جديد . .
رضوان ـ (يحرك كرسيه الى ناحية أخرى . . يتكلم بغير مبالاة) قلت لمدير السجن عندما وجدوني أشرح للمساجين معنى أن يضربوا عن الأكل . . (صمت) أنت الذي تبنيت التهمة . . وقفت أمامه صامداً كالجبل . . (يحرك كرسيه نحوه صارخاً) نعم أغضبتك .
(يظهر في المربع . . شخص المدير) .
المدير ـ اعترف أنك تضيف جريمة جديدة الى جرائمك السابقة . . تحرض المساجين تدعوهم الى الاضراب . .
جلال ـ نعم . . إنهم بشر . . يحملون سحنة هذه الأرض . .
رضوان ـ نعم . . أنا
جلال ـ أنا الذي حرضتهم . . وليس هو . .
المدير ـ المهم أن يكون هناك متهم . . أنت . . هو . . هم . . لايهم (ضاحكا بهستيريا)
جلال ـ يخيل اليك ياسيدي المدير أن الموت يفني الحياة . . نعم أن هناك فتيلا دائم الاشتعال في عيون . . وقلوب هؤلاء المظلومين .
المدير ـ أجلدوه ثم خذوه الى العنبر الأرضي . . حتى يميز بين الدود والقمل والبرغوث (ضاحكاً بهستيريا) . . (تسمع صرخات . . تنتهي بصرخة رضوان بعد اختفاء شبح المدير) .
رضوان ـ لا . . لا . . ! إنه بريء أنا المحرض (تقترب منه عائشة لتهدئته) آه . . ابتعدي إنه بريء . .
جلال ـ حاولت أن اجد لنفسي بداية حسنة (صمت) . . اقنعتهم بالصمود والوقوف في وجه صاحب المشروع . . نحن أصحاب الأرض . . ومن طينتها ولانزال (صمت) .
أغلب سكان الدرب تنكروا إلي، ونعتوني بالأحمق . . الكل خائف يارضوان . . الكل خائف من رجة الموت . .
رضوان ـ مساكين . . يهمني أنت . . . تهمني الأرض الارض الخالدة . . تهمني بذرة المبدأ وعقيدة الشمس . .
جلال ـ كرهت أن أموت متخشبا تحت الانقاض . . . وشفتيَّ مزموهتين . . ارحل يارضوان . . لنرحل . . يكفي أن يكون هناك بعض الأمل في الاماكن الأخرى . .
رضوان ـ رسموا المستقبل على الورق . . (صمت) هيأوا لكل واحد قبراً ومشنقة ورقماً في ملف فارغ من الأوراق . . كتبوا بخط غليظ . . اسم الميت المقبور في وضح النهار . .
جلال ـ الدرب تحول الى انقاض . . مقبرة عريضة . . ابتعد من الطاعون . .
رضوان ماذا بعد الطاعون . . (صمت) ماذا بعد العاصفة . . ماذا بعد الخيانة . . اذا أنت فقدت الفجر في يومك الثاني . .
جلال ـ عاهدوني . . بان يوفروا لنا معا . . مكانا رائعا وهادئا (بعيد منه) طلبوا مني تفسيراً وشرحاً مفصلاً لحياتنا . . (صمت) طمأنني المكلف بالمشروع . . (صمت) سوف تشك في كلامي . . ولكني متأكد من أن وعودهم هذه المرة صادقة . . (صمت) اني لست منهزماً . . لاتحاول قتلي برصاصة الضمير (صمت) . . لن أبيعهم نفسي . . آه . . أنت أيضا تدرك نهاية العاصفة . . ربما كنا أطفالا يعشقون العبث . . تلك هي الحقيقة المرة . . (صمت) لنرسب هذه المرة في الامتحان . . آه . . لاأستطيع أن أقنع البحر . . نعم لاأستطيع أن أجعله يكف عن المد والجزر . . (صمت) . . آه . . دعني أتأمل الشمس والصخور والرمل . . وطيور البر مرة واحدة . .
رضوان ـ الجيفة لايمكن أن تنتفخ مرتين . .
جلال ـ اعذرني يارضوان . . ربما . . أكون قد انفعلت أمامك كالطفل . . (صمت) هم رفضوا المجابهة . . رفضوا طقوس الضمير (صمت) فسروا أحلامهم قبل بروز الفجر . . (صمت) من حقهم أن يعيشوا كأي نبتة فوق هذا التراب نبتة قد تكون وردة أو صباراً أو عوسجاً قد تكون حياتنا حلما مؤقتا المهم . . أن نشعر بحرارة الدم في الصدغين ونحن نمارسها . . جهراً . . (صمت) من حقهم ان ينفعلوا ويرفضوا . . ويحطموا جميع الاشياء . . (صمت) من يدري يارضوان . . . فقد تكون احلامهم قصوراً رملية (صمت) . . لأول مرة تأكل الشجرة نفسها . . كما تأكل القطة اولادها .
رضوان ـ (صارخاً) الدود . . في الرحم . . في التراب . .
جلال ـ ذبلت الشجرة . . إنه الغروب . .
رضوان ـ ماذا نعمل اذن . . (صمت) أمامنا الفأس فلنحطم جيدها . . فقد تفيدنا في الشتاء القادم (ضاحكا بسخرية) . . تكلم . . ليس من حقك أن تبيع الذي ليس في ملكك . . حتى ولو

اصبحت حزمة من الاعواد المنخورة . . فإنها تبقى شجرة الجميع . . يجب أن يكون نسلها سليل الملايين من الاشجار الباسقة المعمرة . . فوق الارض (صمت) تقول الحكمة . .
الفرق بين الحقيقة والحلم شعرة رأس . .
جلال ـ أفهم من كلامك أنك مصر على البقاء . .
رضوان ـ وعلى الانتقام ياصديقي . .

جلال ـ سلاحك صدىء وتاكل . . إنك تحمل سيفا من خشب
رضوان ـ أنسيت أنت الذي قلت لي يوما . . إن الوقوف موت . . أنا لن اقف ويكفي أن اتحرك بعيني قلبي . . الصمت موت . . الخوف موت . . الخبز الباكي موت . . النوم المهووس موت . . (صمت).
(وسط المربع . . يظهر الشخص ١/٢ شرطيان (جلال ورضوان كأنهما يتفرجان . . أو يسمعان شيئاً يأتي من بعيد . .)
ش ١ ـ (يقلب مجموعة أوراق بين يديه) هوذا رقم بيته
ش ٢ ـ ربما غيرت زوجته البيت
ش ١ ـ نحن مكلفان بإهانة زوجته . . (صمت) ان المسؤول يصر على هذا هناك خطة لتحطيم حماسه الزائد . .
ش ٢ ـ ماالفائدة يكفي أن نحطمه
ش ١ ـ انه اقوى من اهانتنا . . (صمت) فقد نهين أنفسنا . .
ش ٢ ـ اطرق الباب اذن . . (يطرق الباب)
(تطل زوجة جلال . .) . . أنت زوجة السيد جلال . .
زوجة جلال ـ نعم
ش ١ ـ جئنا باسم العدالة . . نفتش بيته . .
زوجة جلال ـ لم يبق منه شيء . (صمت) ماذا تركتم منه . . أيها الانذال . .
ش ١ ـ العدالة ياسيدتي . . اتقي شر العدالة . .
زوجة جلال ـ لن ادعكم تمتصون اثره . .
ش ٢ ـ نحن نحمل امراً . . افتحي الباب . .

زوجة ج ـ قولوا لعدالتكم . . لن تقبل زوجته . .
ش ١ ـ ماذا نكتب في التقرير . . يجب أن يدخل واحد منا . . ماذا يضرك اذا استضفت واحداً من العدالة . .
زوجة ج ـ أمنعك
ش ٢ ـ أيتها السيدة . . دعي واحداً منا يكتب تقريره . . فزوجك لن يعود . .
زوجة ج ـ ابتعدوا أيها الانذال . . أيها الغرباء . .
ش ١ ـ لن يفيد الصراخ
زوجة ج ـ ابتعدوا أيها الغرباء . . أيها الانذال . .
معاً ـ لندخل اذن . . (يدخلان ويجرانها . .)

جلال ـ لا . . لا . . لم تخبرني . . (متأثراً . .)
رضوان ـ كان عليها ان تحمل جرحها . . وترحل في صمت (تخرج عائشة، تقف فوق عتبة الباب . . يلتجيء اليها جلال ليسألها).
جلال ـ اخبريني ياعائشة . . لاأصدق . . ماذا أسمع . . ماذا أرى . . تخفين الحقيقة . . انكما تقتلان الأمل الاخير . . تخنقان طفلة . . آه (يسقط)
عائشة ـ (تساعده) . . كانت شجرة باسقة . . لم تستسلم لفأس الحطاب
رضوان ـ ولم تفكر في المكان الهادىء . . (يقف ببطء . . جلال يتجه في مقدمة المسرح يسقط ضوء أحمر فوق وجهه . .)
أواه . . لم تمت سقيمة . . لم يستطع المرض اقتلاع الشجرة . . لم تستسلم . .
عائشة ـ كانت الفؤوس أشد وقعا على جيدها . . (صمت) لم نستطع انقاذها . . لم تجد من يشدها . . لم يبق بجانبها غير الطحالب السامة . .

رضوان ـ في هذه الحالة لم يرمم الحطابون اي وردة . . (صمت) نقلوا اليك خبر الوفاة الطبيعية . . (صمت) كلنا حاول مواساتك . . كنا نعرف الحقيقة . . كان عليك أن تدرك قصدهم . . (صمت) لماذا تخاف الموت اذا كنت تعشق الحياة . (صمت) الان ادركت قيمة وجودك . . .
عائشة ـ كان عليها ان تبقى صادقة . .
رضوان ـ وكنت ملغوما قبل خروجك من السجن
عائشة ـ كانت تكره اليد السارقة لثمارها . .
رضوان ـ وكنت كالطفل تعشق ظلها الوارف . . (صمت) ماذا يضرك . . لقد سقطت اليوم من أرجوحتها . . كنت طفلها المشاغب . .

جلال ـ اسكت . . لا . . إني اسمعها الآن . .
الملاعين خنقت بين ايديهم القذرة . . (صمت) لماذا خبأتم موتها
رضوان ـ كنت ملغوما . . ويجب ان تعيش لها . .
جلال ـ أعيش . . آه . . فاكهة الحياة أصبحت علقما . . من يقتلني الان بشرف . . أيها العالم . . ايتها اليد القذرة . . ايها العالم . . ايتها اليد القذرة . . (وسط المربع . . يظهر شخصان بالبسة غريبة . . الأول بمنظار . . والثاني يسمع الى شرح الأول . . كأنهما ينظران الى حيث مكان جلال ورضوان) . .
ش ١ قررنا أن نجعل من هذه المنطقة . . أفضل مكان سياحي في العالم . . لاتنس أن هناك عيونا طبيعية . . سوف نجعل منها جنة فوق الأرض . .

انظر لم يكن هناك اي شيء . . (صمت) لهذا اعطيناهم درسا في الصمت والاستسلام
ش ٢ ـ نعم . . هناك من يرفض . .
ش ١ ـ لاتبال ياصديقي . . نحن دفعنا لأصحابهم المال . . اشترينا هذه المنطقة ونحن قررنا ان نجعلها اكبر كازينو في العالم . .
هنا تستطيع ان تنسى أكبر الهموم . . (ضاحكاً) . .
ش ٢ ـ انظر هناك بعض المالكين . .
ش ١ ـ تخاف المالكين أم المشترين . .
ش ٢ ـ من باعكم هذه المنطقة ياعزيزي . .
ش ١ ـ انها قصة معقدة . . الواجب يتطلب السرية . . (يقترب من أذنه) باعنا المنطقة اهلهم . . ماذا تعتقد . . من مصلحتنا ان نجعل بعضهم خدماً في كازينو الارض وفي هذا الفندق العظيم . . هذه اصغر مكافأة لهم . .
ش ٢ ـ سوف يكون اسما مرتبطا بالتاريخ والارض . .
ش ١ ـ اخطأت ياعزيزي . . هذا يذكر اجيالهم بالمنطقة . .
ش ٢ ـ ماذا تقترح ياعزيزي . .
ش ١ ـ هذا يتطلب استشارة عالية . . لكني استطيع أن اقترح أنا الآخر اسما لائقا . . اسما مغريا اذا شئت . . نحن عنصر ناجح في الدعاية السحرية . .
ش ٢ ـ انظر . . لم يخف هؤلاء شر كاسحات الأرض . .
ش ١ ـ أعطينا لأهلهم دية كبيرة . . انهم مجرد ثلاث جثث تموت بالخطأ لنفترض موتهم تحت الانقاض سهواً . . وهذا ماسيحدث اذا أصروا على البقاء في هذه البقعة من أرض احلامنا . .
ش ٢ ـ المحاكم ياعزيزي . .

ش ١ ـ هي الأخرى اخذت ثمن اتعابها . . لم يبق الا ان نبدأ في مسح المنطقة . . . هنا سيكون اكبر فندق . . وهنا تقيم أكبر ملهى . . وهناك مركز كبير لمراقبة المتسللين منهم . .
(يختفي ش ١ ش ٢ . . ظلام . . تسمع انفجارات . . سقوط احجار . . يشتعل ضوء خافت على جثث الثلاثة . . . يبدأ كل واحد منهم يحاول ان يمس الاخر . . من تحت الأنقاض نتيجة الانفجارات . . ثم يبدأ في الظهور . . فوق الانقاض زوجة جلال تحمل دمية . . وهي تناديهم . . )
زوجة جلال ـ تعالوا . . هاأنا أطرقت بابكم . . افتحوا . . لماذا تغلقون ابوابكم في وضح النهار (يسمع انين الثلاثة . . )
ماذا اسمع . . ربما أخطأت الطريق . . أيها المتبعدون عني اقتربوا . . لم يبق أمامكم سوى حاجز واحد . . اقتربوا . . آه . . ليتني استطيع أن اراكم . .
جلال ـ أه . . أنا هنا . . (يسمع صوته مكبراً . . )
زوجته ج ـ اقتربوا . . اني اسمع اصواتكم . . اسمعها جيداً . . ابعد انتم . . اغفروا لي لم ارصورتكم . . لم ارغير السراب . . مكدسا يخفي معالم الرؤ يا . .
كلهم ـ احم . . نحـ . . نحـ . . ن . . هنا . .
زوجة ج ـ اقتربوا . . أنا هنا . . اسرعوا . . فقد بدأت العاصفة تقترب . . (صمت) الشجرة لاتتحمل عاصفتهم الخبيثة . . يجب ان تجنوا اشجاركم قبل العاصفة . .
أه . . ليتني استطيع ان انقذكم . .
أنا هنا . . اسرعوا (تتحرك . . مع صوت العاصفة التي بدأت) آه . . قد بدأت العاصفة (لم يبق سوى الضوء الشاحب الساقط فوق وجه زوجة جلال) أه اسرعوا ها قد سقطت اوراقي تسقط الدمية التي كانت تحملها) .
أحس ان فروعي بدأت تتمزق . . اسرعوا لم تبق في فروعي ثمرة واحدة . . اسقطوها . . كل شيء مزقته الآن العاصفة الخبيثة . . اريدكم . . يجب أن تجنوا اشجاركم قبل مجيء العاصفة (يزداد صوت العاصفة) . أه . . أحس أن جذوري تقتلع . . من تحت . . لم يبق شيء . . ها انا اقتلع . . يجب ان تأخذ من جيدي فسيلة . . يجب ان تزرعوا هذه المرة الفسيلة في العيون يجب ان تعيش الفسيلة في هذه الأرض (تزداد العاصفة)
آه . . آه . .
ظلام

# الارض الحـــرام

احـمد خلف



1

كان يقـول لنفسـه ، هكـذا تكتشف الاشياء ، وبوده الا يسمعه احد . وهو ببدلته الخاكية يبدو ملتصقاً بالارض كجزء منها . الارض التي خبرهـا وعـرفهـا جيـداً منـذ ثلاثة اشهر ، لكنه الان ، لايعرف تفاصيلها شعر أن رعباً يجتاحه ، هل تراه رعبا أم مجرد خوف طارىء كلا ، بل كان من الرعب ، بحيث تلمس رفيقه جيداً ، دفعه الاخر برفـق . من كان منهـم؟ ايهـم تلمس ، أهـو سلمان عوده؟ ام مراد كاظم؟ ام نفسـه؟ هل يصـح هذا ، ايصـح انـه تلمس جسـده ، وتصـور ، ماذا يتصـور؟ ماذا يمكن للمـرء ان يتصور في حالـة كحالته؟ يتصور اشياء كثيرة كان القدر الاعمى يخبئها له ، هل كتب عليه ان يعيش حتى هذا اليوم ، الذي يرى فيه نفسه يسحب اقسام البندقية ، ويقاتل ، نعم لقد ظل منذ عامين تقريباً ، وهو لا يتصور ان بمقدوره في يوم ما ، ان يذبح او يقتل ، او يصرع ، لكنه الان في هذه اللحظة بالـذات ، يتـذكـر جيـداً ، انه قادر على ان يفعل اي شيء من هذا لانـه فعلهـا جميعـاً خلال السنتين الماضيتين . تقدم في الـزحف خطـوة وربـما خطوتين ، كانت ذراعاه تتقدمان مع بندقيته فانـزلقت ذراعـه قليـلاً وانغمست في بركـة ، يده على الزناد جاهزة للأطـلاق ، لا أحـد امـامـه سوى العدو ، وتلمس بهدوء . اصابعه تنغمس في بركـة من طين محلول ، ماء وتـراب ، هل يعني الـوحل؟ كان الـوحـل في كل مكـان واذا ترتب عليـه اجتياز احد الازقة ، فما عليـه الا ان يسلم الامـر نهائيـاً للوحـل الفـائض ، وساقاه تخوضان ودشـداشتـه القطنيـة ترتفـع اذيـالهـا عاليـاً ، ثم يخوض . ساقـاه مكتنزتان ، وصدره القوي ينتفض وعيناه شبه الجاحظتين تعرف الى اين ينبغي ان يسير ، واي موقـع يدفـع قدميـه اليه . لكنه كان يعلم ذلـك جيـداً ، اما الان فقد خاضت ذراعه ببركة ماء وطين من نوع آخـر . كم مرة لعن فيهـا شيطـان الصدفة . صدفة غير موفقة ، كان طالب الاعـداديـة الممتلىء جسـده عافيـة يخوض عبر وحل من ماء وطين وغبار ، وهواء عاصف ، سمعه يركز في كل جهة ، يحددها له المتر المـربـع الذي يعبره . عيناه على الرفاق من المقاتلين معه . كان يشكل معهم طرفا من اطراف الجناح . وكان مراد كاظم يشكل معه الطـرف المقـابل له . اذن من يكون الجسد الزاحف بجانبه؟ سلمان عودة؟ ماء وطين ، كم تبعد قريته من هنا؟ الف كيلو؟ عشرة آلاف كيلو متر؟ لايـدري تمامـاً ، كان من الصعب عليـه ان يسأل؟ كيلان

غرب ، المحمرة ، سومار تلول الله واكبر ، هل خيل اليه في يوم ما انه سيأتي الى هذه الامكنة؟ اي قدر غريب يحدوبه حتى يقدر له ان يخوض في هذا الطين اللزج كلا ، لم يكن طيناً من ماء وتراب ، بل كان دماً فاسداً لجثة مرمية ، حسناً انه في كابوس ، مادام يفكر هكذا ، ياسين عبد الستار كيف لك ان تعتقد ولو للحظة واحدة؟ ان الطين اللزج يمكن ان يكون دماً متخثراً ، كيف ، هل انت واقع تحت تأثير احلام الليلة البارحة؟ عندما حلمت في نومك داخل الملجأ . بالمرأة ، هند رستم ، صوفيا لورين ، افا كاردنر ، برجيت باردو ، نادية لطفي ، كلوديا كاردينالي ، من هي ، ربما كانت تلك المرأة شبه العارية التي تربت برفق فوق كتف ياسين عبد الستار هي اودري هبرون ، كلهن جميلات ساحرات ، شاهدهن مرات عديدة ، وجعل منهن صديقات له مرة واحدة . ولكن من اين يأتي هذا الوحل والطين اللزج ، كيف يمكن لهذه الخيول البيضاء ان تعبر هذا الفيض من الطين . اللعنة على الصدفة لو كان الفصل ربيعاً ، هل قدر للطين ان يبقى ام يجف؟ يبقى او لا يبقى ، ماذا يهم ، لكنه الان غير ماكان عليه ، سوف يعرف كيف يسوق الخيول البيضاء الجامحة وهي تعبر الانهر الصغيرة ، وبرك الطين نحو اليابسة . لم يكن يدري كيف استطاع التحدث مع هذه المرأة الغريبة بثيابها الخضراء والحمراء وعينيها اللامعتين وفمها الشهي وذراعيها الطويلتين ، ويديها الباردتين تمتدان اليه تغطسان في بركة دم شبه ناشف ، كلا ، ياسين عبد الستار ، لايمكن للطين ان يكون دماً لزجاً ، وكنت رفيقاً حميماً مع صوفيا لورين عندما تبدت لك بثياب خضراء وحمراء ، فلماذا تغضب ولماذا تلعن ، ولماذا تودلو تنام بحضن امك بثوبها الازرق الغامق وعينيها الجاحظتين ، لماذا ، هل كان من الصعب عليك ان تعرف؟ ان كان هذا طين ام جثة؟ حسناً ، هكذا تكتشف الاشياء ، ولم يكن من طبيعتك الاستماع الى شيء ، بل كنت دائماً تقول ، انني ارغب لو افعل هذا ، فأنت الان فاعله ، فلماذا تضجر ولماذا تغضب ولماذا تود لو تحدثت مع ابنة الجيران أو تكون في سوق القرية أو تقود خروفاً بشحمه ولحمه ، وتذبحه في البيت ، ولكنك الان بعد عامين من الحرب ، عرفت كل شيء وتعلمت كل شي ، كل شيء . . .

هل صحيح ان هذا حدث له؟ كان يفكر ولم يكن ليشك فقد تلمس الذراع والبطن والفخذ ، وللحظة خاطفة خيل اليه ان البطن كان مبقوراً بقذيفة ، وان القذيفة لم تأت الى البطن دفعة واحدة ، بل سقطت في الجنب فمزقت الشظايا بطريقها صفحة البطن . ارتداد قوي ملعون . كلا ، لايمكن ان يحدث هذا ، فقد كانت المرأة الرشيقة العذبة ، ممتلئة بعض الشيء ، وكانت من الرشاقة والرقة ، ياالهي لم تكن بطنها مبقورة ، بل صغيرة مثل كمثرة ، وهو يعتقد انها سعاد حسني ، او نادية لطفي ، وهذا افضل ، اذ يمكن له الاستمرار في الحديث . في الاعدادية قبل ان يفشل ، كان يعرف بضع كلمات اجنبية ، انا احبك ، اريد ، ارغب ، اتمنى ، لااتمنى ، اود ، لااود ، وكان يود من اعماقة الا يكون الطين اللزج دماً متخثراً ، ذلك يعني انه في كابوس وهو يشمئز من ايما كابوس يباغته في اية ليلة؟ صغير . . . كان بعض الرعاة في قريته يصفرون لأغنامهم ، يراهم وهم يتغنون بذلك ، الان يسمع صفير الريح ، اواه على صفير الرعاة؟ هل كان يشعر بخوف؟ ام رعب ام ماذا؟ كان يقول لنفسه : اتمنى الا تكون يدي قد طمست في دم جثة ، وهذا ما اخشاه ، ومهما تكن الجثة ، مهما تكن ، هل تراه يسبح بالدم اللزج ام بالماء البارد؟ في فصل الصيف ، كان من الصعب عليه ان يعرف ، لكنه كان يضع اصبعه على زناد بندقيته وعيناه مركزتان الى امام ، الى اين يسير بهم مراد كاظم؟ الى اين؟ الله وحده يعلم ، الم يتم انجاز المهمة؟ واية مهمة او كلت لهم ، وما اكثرها من مهمات؟ بوده لو كان الان في بغداد ، او في قريته عندما يأتي في اجازة فانه يمر في بغداد ، يبقى فيها يوماً وليلة ثم يسافر حاملاً حقيبته الى قريته النائية . هناك يتذكر الحرب ويقص عليهم بطولاته ، ثم يتذكر بغداد ، نهارا وليلة ، يتحدث عنها لهم ، كما لو كانت عامين من الحرب ، في بغداد ، الله وحده يعلم كيف يعيش إبنك هناك ، مئات السيارات واكثر ، بالالاف ، هنا ، هذه القرية لاتعني كثيراً بالنسبة لبغداد ، ولكن ذراعيه غاصتا في السائل اللزج مرة اخرى ، وعاد ثانية اليه الاحساس بالدم المتخثر ، اذن كيف له ان يعرف كل شيء! كان يقول لنفسه إني لا اعرف اي شيء . . أي شيء ابداً ، بودي لو اصرخ او ابكي او اصيح .

## 2

الان تأكد له باليقين القاطع ، ان يده تغوص في جثة ، تتبع الجسد نحو الاعلى ، حتى الرقبة ، كان زحفهم يأخذ خطاً مستقيماً ، اولهم مراد كاظم وسلمان عودة ثم هو . كم إبتعد عنه الان ، شفتاه تتيبسان ، امتدت يده وتلمست السلسلة النحاسية ، ووسط ظلام الليل الدامس ، سحبها بقوة . جاءت السلسلة بيده وتلمس ايضاً القطعة المعلقة بالسلسلة فدفعها في ابطه ، وتذكر ، انه تلطخ بالدم . المرة الاولى ، دائماً هي اصعب المرات ، لوتركوا الخيار له حقاً ، لاختار اكثر المهمات صعوبة الا هذه ، ولكن الاوامر لاتقبل النقاش ، في العسكرية تعلم حكمة صارمة «نفذ ولا تناقش» هوذا ينفذ الان .

السـلسلة في ابطـه، وظـلت الجـثـة راقـدة فوق أرض مكشـوفـة لليـل المأساة. استمـر في زحفـه حتى التقت يده بكتلة صلبـة. تلمسهـا، كانت مجرد حذاء، وساق مبتورة، اين الجسد أذن؟ انحـرف يميناً فكـان بجـانب الجسد المسجى، تلمس الوجه دونـما معـرفة منه. كان كل شيء معدوماً. اراد مكان حز الرقبة، ثم الصـدر، لابـد ان السلسلة تتدلى فوق الصدر، ايراني، ربما يكون شخصاً معادياً، لامجال للتفكير، حاول العثور على السلسلة لكنه لم يجد امامه شيئاً. دفع يده بين البدلة والصدر في بدايته، جاء الرقم والسلسلة معـاً، سحبهـا اليـه، رفـع رأسه قليلاً عن الارض، كان الاخران اشبه بشبحين يخوضان وسط الطين، لم يكن ثمة طين، بل كان دماً متخثراً، لم يعد يخشى الدم او الطين، مايخشاه حقاً انفجار لغم مفـاجـىء او قنبلة موقـوتـه، اوسيـواصل مهمته على اية حال، جسده يزحف، بضـع خطـوات، التقى كتفـاً لكتف بجسد حي، كان سلمان عودة هو الـذي تدافـع معـه. سحب الاخر رأسه اليه، كي يقرب احدى اذنيه منه: هل جمعت كفاية؟.... همس ياسين عبدالستار: ـ نعم، عشرون، خمسون سلسلة لا ادري بالضبط.

قال الاخـر: ـ سنـرى بعد قليل اذا كان يجب علينا ن نعود الان أم... كانت قنبلة تنـويـر مفاجئة قد كشفت المكان، واستطاع ان يرى كل شيء امامه واضحاً تماماً، كان مراد كاظم يعالج جثة قتيل لكي يستـل منها السلسلة، لكن التنوير المفاجيء جعله يترك ذراعه نائمـة فوق صدر الجثة بلا حراك كأنهـما متعـانقـان. اذن كم نحن قريبـان منهم. ارض حرام. ومـع هذا، ظلا جامـدين، كأنـه ينظر الى وجـه سلمان عودة لاول مرة، وأحـالت قنبلة التنـوير الليل الى نهار مكشـوف وخيـل اليـه لبرهـة ان الذي يصدر صوت الانين هو سلمان عودة وليس شخصـاً آخـر، اراد أن يتحرك فتذكر ان في ذلك نهايـة لهم جميعـاً، اذ كيف له ان يعرف ماذا سيجري لهم؟ لوكانت هذه الساعة المتأخرة من الليل من ساعات الصيف، لاختلف الامر كثيرا، في الصيف يجلس الجميـع وسط الساحة الكبيرة من الدار، يتحـدثـون مع بعضهم ولكن السـاعـة هي الـواحدة والنصف من الشتـاء وفي ساعـة كهـذه، الـبرد يكـون شديـداً وليس له ان يفكر بصـورة تجعله قادراً على التحكم بنفسـه، اللعنة، ما الذي جرى؟ من يصـدر هذا الانـين وهـذه الاستغاثة. لم يكن امامهم وقت كبير حتى يمكن التفكير بهدوء. ومع هذا، كان الوقت شاذاً في طبيعته. اليس غريبـاً كحلم لليلة البـارحة، نعم انه يفكر جدياً، في ان يعود الى موقعـه من جديـد، وكيف ما يكـون، ولكن ياالهي. تكاد ثيابه تتيبس من الـبرد فوق جسـده. عاد الانـين ثانيـة، انـين لامعنى وراءه. مجرد صراخ مكتـوم لايـملك قوة ماعلى الافصـاح، هل يذهب اليـه، لقـد استـدل على المكـان من خلال الصـوت. تبعـه سلمان عودة، زحف اليه. مد يده نحو الجسد المرمي.

همس: ـ لاتتحرك

لم يفـه الاخـر بشيء، بل صمت، وكتم الانفـاس، كأن أخرته حلت عليه فلم تصدر منه أنة او زفير. التقيا وسط الظلام، مد يده برفق اليـه، تلقفتـه اليد الاخرى، تشبثت به، كيد غريق. وظلت اليـدان متـلا زمتـين لبرهـة من الوقت، لم يتكلم اي منهما، ولم يفهما بشيء، وحـرص الجـريح على الا تصدر منه كلمه واحدة، بل ظل صامتـاً، صمتـاً ابـديـاً، وضع ياسين عبد الستار ذراعه تحت كتفي الجـريـح، وبيـده الاخـرى تشبث ببنـدقيتـه، ثم اخذ يسحبه الى الـوراء قليـلا، كان من الصعب عليه ان يفعل هذا، اراد ان يقول شيئـاً يبلغـه لسلمان عودة، لكن الاخـر كان من الحذر بحيث يضع اصبعـه على الـزنـاد ولم يكن مستعـداً. زحف الى الوراء. جل ما يخشـاه هو الارتطـام بجسـد ملغم او قنبلة موقوتة، جل مايخشاه هو المـوت المجـاني، المفـاجىء «يـاحـريـمـة انباكت الجلمات من بين الشفـايف ياحـريـمـة» هل تعذرعليه الكلام؟ ام انه يرفض ان يفوه بشيء؟ انـدفـع بحـذر شديد نحو الوراء وبحذر مشابه اصبح وجهاً لوجه امام سلمان عودة، فقال الاخر: ـ اتركه لي. سارفعه على كتفي.

قال ياسين عبد الستار: ـ كلا، بل اخبر رئيس العرفاء بذلك.

وزحـف سلمان عودة باتجـاه مراد كاظم، كان الاخـر مشغـولاً بمعـالجة قتيـل جديد، يأخذ منه السلسلة، اشار سلمان عودة بيده الى مراد حين ارتفعت قنبلة تنـويـر ثانيـة. قال سلمان مع نفسـه: اللعنـة، لقـد عرفـوا بوجـودنـا لامحـال... تلك اللحظـة بالذات استطاع ياسين عبد الستار ان يخلي الجريح الى بعد عشرة امتار الى الـوراء تقـريبـاً ومع هذا، كانت قنبلة مفاجئة هي التي افسدت كل شيء، لقـد سقطت في الحـال. لم تكن قنبلة واحـدة بل مجموعة من القـذائف جعلت كل شيء يختلط، صمت ياسـين عبد الستار وظل جامـداً مع الجـريح، كان من الصعب عليه ان يفكر، ذلك ان شيئاً بدأ يطرأ على الارض والمكان.

ـ ضاع مني.

كان هذا الهمس، هو صوت سلمان عودة ولكن من ضاع منه؟

ـ كيف يضيع منك؟

سقطت قنبلة اخرى، قذائف. لقد اصبح ليل القذائف. وشعر بألم شديد في صدره وقال: اذا لم يعد فاننا سنكون ملزمين بالعودة

اليه .

همس سلمان عودة : **لنخلي الجريح اولاً .**

**ـ هيا .**

وبدأت عملية الزحف من جديد .

**ـ هل انفخ في حلقه .**

**ـ لا داعي .**

**ـ الا تراه لايتكلم .**

**ـ ربما كان الجرح عميقاً .**

**ـ هل تراه ميتاً؟**

**ـ لست ادري . لنوصله الى اي مكان .**

لم يكن احدهما يرى الاخر بوضوح .

**ـ طيب . البرد شديد هنا .**

همس ياسين عبد الستار .

**ـ البرد شديد ، في اي مكان .**

**ـ احذر فالجرح في كتفه .**

**ـ انه لايتكلم .**

**ـ هل نسي العربية؟**

صمت ياسين عبد الستار ، قال بخيبة .

ـ ربما لايعرفها على الاطلاق .

ـ ربما .

## 3

هل يحق له الان ان يتساءل بأي سائل غطست يده ، ماء ام دم . بات من الصعب عليه ان يترك نفسه فريسة لهذه الاسئلة . كان الدم المتخثر يتجمد ويجف من حوله ، في كل مكان ، الارض هنا ، ارض حرام ، وهو يعلم تماماً ، ماذا تعني هذه العبارة تماماً ، وللتو سقطت قذيفة معادية اخرى ، وقال مع نفسه : لنتركه هنا يموت وحيدا . فقد وجد لزاما عليه ان يقتفي خطوات رئيس العرفاء مهما يكن . اذا عاد الى قريته فعن اي شيء سوف يحدثهم ، عن البطولات؟ هل هذه تعني بطولات حقاً؟ هل يجرؤ أحد ان يأتي الى هنا ويخوض وسط الجثث والدم والطين والماء والقذائف ولا يفكر في انه يخوض بطولات؟ ولبرهة خاطفة فكر في ذلك ، ماذا تعني البطولات؟ عليه اللعنة اذا كان يفهم لها معنى غير ان يكون وحيداً ومعهم جميعاً ، غير ذلك لم يكن في رأسه شيء آخر . وتمنى من اعماقه ان يصرخ اويبكي اويصيح . لكن شيئاً من هذا لم يحدث ، وما حدث حقاً خلاف ذلك تماماً ، اخذ بالزحف من حيث جاء ، وظل يصغي الى صوت الارض بعد أن وضع رأسه جانباً فوق التراب . . . يد ملساء تتقدم واخرى غاضبة تنحسر ، مسح فمه عن التراب العالق عند اطراف شفتيه : ـ خذني .

كان هذا صوتاً قريباً اليه ، ولم يكن بالصوت الغريب عنه . امهل نفسه برهة قصيرة لكي يستمع اكثر وبصورة افضل مما كانت عليه قبل لحظات : **ـ ساعدني .**

انه هو ، مراد كاظم : **ـ تعال رئيس عرفائي ،** اخذه من ذراعه ودفعه الى كتفه ، وراح يسحبه برفق ، قال رئيس العرفاء : ـ ياسين ، **انني انزف بشده ،** احتواه بكلتا ذراعيه ، وحاول ان يرفعه عن الارض قليلاً ، كانت قذيفة معادية اخرى قد سقطت في مكان قريب ، جعلتهما يصمتان بعض الوقت ، ويتوقفان قليلاً **(ياحريمة انباكَت الجلمات من بين الشفايف) كان يود ان يكون كما كان يريد لها ان تكون ، قال لها : لم انه الاعدادية لأني احببتك .** ضحكت من اعماقها : **ماالعلاقة بيني وبين الاعدادية؟ قال : لست ادري تماماً ماالعلاقة ،** غالباً ما يتساءل عن معنى العلاقة بين الاشياء . كلما حانت الفرصة . ماالعلاقة التي تجعله قريباً الى حد غريب ، من مراد كاظم ، يحمله الان فوق كتفه بعد ان احتضنه بذراعيه القويتين ، وجعل بينه وبين البندقية كتلة واحدة ، قال مراد كاظم .

**ـ النزف اخذني .**

لوكان الفصل ربيعاً ، لتغير الامر كثيراً ، بالتأكيد لما خاض في هذا الوحل من الطين والماء والدم المتخثر ، ولما اصبح بمقدوره ان يغيب لبعض الوقت مع احلامه اللعينة ، وبالتأكيد لن يصبح بمقدور صوفيا لورين اونادية لطغي ان تفسد عليه لحظة قدرته على تدبر اموره ، وهو يعلم انه هنا ، رجل عسكري فقط :

**ـ اربعين مترا فقط . ساعدني .**

**ـ النزف لايترك لي مجالاً .**

**ـ طيب ، لاتتكلم فقط .**

لم يعد اي منهما يتحدث الى صاحبه . بل كانت الاشارة وحدها هي التي اقترحت الان . قال مع نفسه : مابال سلمان عودة يعالج جريحاً معادياً ، حسن حظي انني احملك الان **«ياحريمة ، ياحريمة»** وهمس بصوت خفيض : **«رئيس عرفائي . . . »** ولم يجب الاخر بشيء ، الارض صامتة ، والخبث صامته ، والطين والماء والدم المتخثر فوق الجروح صامت ولا يفوه بشيء ، فلماذا لايجيب مراد كاظم بحرف اوكلمة؟ لماذا؟ **«لاتعطش واشربك ماي»** لماذا؟ **«انا العافوني هلي انا»** لو ادري لما منعته من الكلام . . . **«فوق النخل**

فوك» سوف يصبح نكتة بين افراد الفوج، هل يتركه وحيداً، ام ماذا يفعل؟ «**فوق النخل فوك**» عليه اللعنة، وبدأت البندقية تثقل عليه كثيراً، واصبح مراد كاظم اشبه بقطعة حديد جامدة لاتتحرك، لماذا لايقول شيئاً، اي شيء، لكي يستريح ياسين عبدالستار ويواصل السير، ولكن اين اصبح سلمان عودة الان؟ بدون شك وصل حدود الفوج، وسوف يخبرهم ان ياسين عبد الستار يوشك على الوصول، وعليهم ان يستقبلوه في الحال، ولكن اين اصبح الفوج؟ كم عليه ان يقطع من الامتار، حتى يصل بأمان وسلامة وقد انقذ حياة مراد كاظم معه، ونفذ المهمة على مايرام، واستطاع ان يخوض في وحل الارض والدم شبه الجامد، وبين الجثث المتناثرة والبطوان المبقورة، والقذائف تتساقط بين حين وآخر. جف الحلق ويبس البلعوم رغم برودة الشتاء ـ لو كان الفصل ربيعاً لتغير الامر كثيراً، لو كان صيفاً، لظهر قمر جميل في قلب السماء، وبدت نجوم متلألئة هنا وهناك، ربما يحدث هذا، وهو الان، لن يعدم الممكن من حسابه، من كان يصدق انه يخوض الان هنا بين الطين والدم والجثث، من كان يعتقد ان ساعة من الزمن **يوماً او ليلة**، **سيشهدها ياسين عبد الستار وحيداً «انا العافوني هلي» والبندقية تثقل على كاهله، ولم يطلق منها طلقة واحدة، ومراد كاظم يبدو تبقل عشرة بنادق مغروسة في الطين المتجمد واصبح لزاماً عليه ان يستمر في مهمته. الرجل والبندقية، ان يحافظ على سلاحه وأن يعود برفيق الطريق الى الفوج. وارتفعت من جديد قنبلة تنوير اخرى، قصمت اسرار الليل، جمد في مكانه وترك انفاسه تصعد وتهبط بحذر شديد «ياحريمة ياحريمة» كان يتصور بألم شديد ان عليه ان يحمل مراد كاظم على كتفيه ويسير به الى آخر الدنيا. ولو خير بينه وبين البندقية، لاختار ان يحمله بالتأكيد، فقد بدت البندقية لها ثقل الصخرة على كتفيه، لكن مراد كاظم تسري اليه عدوى صمت البندقية والارض والدم والجثث، فلا يتحدث ولا يجيب، ماذا لو فتحت فمك رئيس عرفائي مرة واحدة، كلمة واحدة، حتى لا ابقى وحدي وسط هذا الفيض من الصمت «والي على متوني» فهو اثقل على من الهم والغبار أشمه واحس بوجوده، هنا، بين القميص المبلل بالدم وبين القلب الواجف، كوجود عشرات السلاسل والقطع النحاسية التي قطعها من رقاب الموتى والشهداء والجثث،**

**والارض التي لم اعد اعرفها، فلماذا لاتشاركني الان بشيء غير هذا الصمت الثقيل؟ اليس غريباً ان نكون اثنين ولا نكون الا واحداً فقط، اللعنة كيف سقطت القذيفة، ومتى تفجرت، هل كان مقرراً ان تكون انت ضحيتها في مهمتنا هذه؟** (ولبيدي والبلكاع ولعلى متوني) سنصل مهما بدا الليل الموحش ثقيلاً وبارداً علي. اين مضى سلمان عودة وتركني وحيدا هنا، احاول جر اقدامي وازحف وسط هذا الوحل والدم والطين والارض الغريبة . . .

شباط ـ ١٩٨٣

...ازت بالجائزة التقديرية لمسابقة «قادسية صدام» الرابعة في القصة القصيرة.

# اول النهار اخر النهار

عبد عون الروضان

-١-

ارسلت الشمس خيوطها الذهبية الاولى بعد ليلة قائظة ذات حر شديد كان القمر خلالها بدراً.. وكانت الارض تمتد مثل فضاء فسيح، ليس ثمة جبال اووهاد وانما هي مثل راحة اليد.. ناعمة، او هكذا تبدو لأول وهلة، وعند الافق الجنوبي تبرز سلسلة جبلية صغيرة هي نوع من التلال الصخرية الجرداء. أو الكثبان الرملية غير المتحركة وكان ثمة اعمدة دخان تتصاعد عالية، ضخمة ذات رؤوس مائلة الى الجنوب. الريح شمالية اذن، قال سامي يعقوب المقاتل الذي كان يجلس في حضن شجرة سدر عالية مثل طائر متوحد. وفكر بأن الريح اذا استمرت في هبوبها اللطيف هذا فان ذلك سيبشر بنهار اقل حرارة وعندها سيكون الليل رائعاً، أما اذا عصفت الريح عند الظهيرة فانه يعني بلاشك اثارة الرمال والزوابع التي تعمي العيون. اعمدة الدخان كانت تموت بعد وقت ليس بالطويل، كانت اعمدة غليظة سوداء. انها دخان ممتزج بالغبار الذي تثيره قذائف المدفعية الثقيلة بعيدة المدى وقذائف مدفعية الدبابات والهاون.

قبل ان تبزغ الشمس كان على المقاتل سامي يعقوب ان يصعد الى شجرة السدر ليتخذ مكانه في القلب، انه الآن متوحد معها مثل ثمرة وحيدة وغريبة، تفصله عن الارض شبكة من الاغصان والاوراق الخضراء وتظلله سحابة خضراء من الورق والاشواك والاغصان الدقيقة ذات النهايات الغضة، وحين وضع رجله على عقدة كبيرة كانت في الاصل غصنا ثم اقتطع، تذكر طفولته كان يتسلق كل شجرة يراها ويطارد العصافير ويسرق الاعشاش. ثم تذكر، اولاده، لقد استيقظوا الآن او كادوا وأمهم على عادتها مثل كل صباح صيفي تقريبا، تترك الفراش قبل الجميع، تتجه الى فتحة السلم ثم تغيب في الداخل، تذهب الى المطبخ، تعد طعام الفطور والشاي.. وكان يساعدها في بعض الاحيان، يضع الخبز في الفرن ويقطع الجبن اويدندن باغنية ما.. انه يعترف بأنه لا يمتلك صوتا جميلا لكنه يشعر بأن غناءه في الصباح امر ممتع له على الاقل، فكان يغني اي اغنية تقفز الى ذهنه، لايهمه اللحن اطلاقا، انه يغني دون ان يفلح ولو مرة واحدة في الحصول على عبارة استحسان من زوجته التي كانت تنهمك بالعمل دون ان توليه اي اهتمام، ومع ذلك فهو يغني ويفرح اذ يراها منهمكة في العمل، كان يسمعها كل صباح تقريبا وهي تنادي اولادها النائمين باعلى صوتها: محسن، زينب، كريم.. تناديهم هكذا حسب اعمارهم، محسن اولاً فهو الكبير وبعد ذلك زينب ثم كريم الذي لم يدخل المدرسة بعد.. في تلك اللحظة ضغط على زر جرس الباب، خرجت له زوجته، كانت تحمل شيئا من نعاس في عينيها الجميلتين، سلمت عليه واخذت منه الحقيبة. توجه الى المطبخ، استقبله الصغار بفرح، تعلق كريم برقبته، قبله في كل مكان، جلس معهم، قطع لهم الخبز ومسح عليه بالزبدة والمربى ثم حرك لهم شايهم واحدا بعد الآخر، حكى لهم عن العصافير، ضحك معهم، كانت زوجته رائعة المزاج، حدثته عن ميزانية البيت وعن حاجتها الى غسالة كهربائية تساعدها في امور البيت وقالت له ان امها زارتها في غيابه ومكثت معهم ثلاثة ايام وان عليه ان يراجع دائرة الكهرباء من اجل ايصال

التيار الى البيت الذي سينتقلون اليه قريبا كانت تتكلم بهدوء وهو يستمع اليها وكان الاولاد يلعبون وللشاي رائحة خاصة وطعم لا يوصف وكانت الشجرة متشابكة الاغصان، كثيفة شجرة سدر قديمة لا يعرف احد من الذي زرعها في هذه الارض وكم هو عمرها. ان جذعها متغضن صلب كأنه قد صفح بالحديد ولكن الدود قد افلح في ان يتطرق الى اكثر من مكان فيه. لقد حفر فيها اخاديد وممرات طويلة، ولكن هل ستسقط هذه الشجرة يوما.. هذا امر وارد فكر.. ولكنها تبدو في صحة جيدة.. اوراق خضر واغصان وارفة قوية وفي قلبها اكثر من عش واكثر من طائر انتفض رعبا ثم اطلق جناحيه للريح حين احس بهذا القادم يقتحم عليه المكان..

استطاع سامي يعقوب ان يجد متكئاً له في القلب. علق على احد الاغصان صرة طعام وعلى غصن آخر علق زمزمية الماء بالحربة نطع بعض الاغصان ثم مد البندقية من خلال الفتحة التي احدثها، كاد طرفها الآخر يخرج من الشجرة وكانت بندقية قناص مزودة بمنظار مقرب. لازمته مدة طويلة وطافت معه في اكثر من مكان على امتداد الجبهة.. رفعها امامه ثم وضع الاخمص في نقرة الكتف الايمن ووضع عينه اليمنى على المنظار المقرب.. كانت هناك غشاوة.. انزل البندقية ومسح عدسة المنظار المقرب بمنديل من الكتان ثم اعاد البندقية الى موضعها عند نقرة الكتف الايمن وعاد ينظر من جديد، الرؤية الآن واضحة قال يخاطب نفسه.. لقد شرب الاولاد شايهم بالحليب وجمعت الام اواني الشاي ووقفت تغسلها في مغسلة الالمنيوم القديمة وهي تحلم بالمغسلة الانيقة في البيت الجديد وتفكر فيه.. اخبرته بذلك اكثر من مرة.. انها لا تنفك تفكر فيه طوال الوقت.. تعد الايام بين الاجازة والاجازة والارض الحرام امام عينيه متعرجة ذات تضاريس صغيرة.. انها ليست كما يراها بالعين المجردة.. هناك على البعد حطام دبابة محترقة مثل هيكل عظمي لحيوان خرافي مات منذ زمن.. لقد افرغت من كل شيء ولم يبق منها الا الهيكل المعدني المحترق وهذه هي الارض الحرام تمتد بين القوات العراقية والقوات الايرانية.

في المساء.. كانوا قد توصلوا الى قرار.. القناص الايراني يختبىء في شجرة انه يسبب لنا ازعاجاً كبيراً.. هل تستطيع اصطياده؟.. هكذا قال آمر الوحدة.

ابتسم نائب الضابط سامي يعقوب وقال: امرك سيدي

- امامك اجازة لمدة اسبوع ان اسقطته هذا اليوم

- بدون اجازة سيدي سيأتيك خبره هذا اليوم

في كل الالعاب كان هو الاول دائما.. سامي يعقوب الطالب الرياضي النشيط هداف المدرسة في كرة القدم والرامي الذي لم يخطىء هدفا مهما كان صغيرا.. كان يتبارى دائما ويصيب الهدف دائما، ان سامي يعقوب الذي يعرفه الجميع، اصاب عقب سيكارة بطلقة بندقية من بعد مئة متر وفي تمارين الرماية كان يصر على ان يضع جميع الاطلاقات في المركز دائما وفي كل الوحدات التي عمل فيها كان المعول عليه في كل الامور المتعلقة بهذا الشأن لذلك اصبح قناصاً مشهوراً وذاع صيته في كل مكان في الجبهة وسمع عن نفسه حكايات مثيرة لم يقم بها ابدا، ولهذا السبب اختاره آمر التشكيل لتنفيذ هذه المهمة الصعبة.

بدأت الشمس ترسل اشعتها قوية حارقة منذ الصباح، احترقت النسائم الباردة التي كانت تهب منذ قليل، ترى كيف سيكون الحر هذا اليوم.. فكر.. ايام الصيف شديدة الحرارة في هذه الارض المقفرة الموحشة.. طويلة.. مملة.. جسوم الدبابات تشتعل وفوهات المدافع تتقد نارا وعند الظهر يطبق على الكون سكون رهيب بعد ان يتوقف القصف المدفعي ومن الطرفين وبعد ان تختفي الظلال تماماً ويلتجىء كل شيء الى باطن الارض حين ترسل الشمس اشعتها شواظاً من نار

حدق في المنظار المقرب، اغمض عينه اليسرى، حرك البندقية من اليسار الى اليمين، مسح المنطقة مسحاً شاملاً.. رفع البندقية الى الاعلى خفضها الى الاسفل، اعمدة الدخان ترتفع وتموت واصوات القصف المدفعي تتردد قوية هادرة.. وهذا هو التل عند الافق والارض الحرام والسماء الصافية وهذه مجموعة الاشجار ولكن اين هي الشجرة التي يختبىء فيها القناص الايراني الذي كان مصدر ازعاج مدة اسبوع بكامله.



**- انها تقع في الفراغ بين التلة اليسرى وبداية السلسلة الجبلية، هكذا قالوا له.. وهذه هي التلة اليسرى وهذه بداية السلسلة الجبلية وليس ثمة سوى شجرة واحدة.. انها هي من غير شك، لكنه كرر مسحه للمنطقة للمرة الثانية والثالثة وحين تأكد له ان ليس ثمة شجرة سواها ايقن انه مصيب فيما توصل اليه.. هذه هي الشجرة المقصودة اذن.. قال في نفسه ركز المنظار عليها ثم سحبها اليه كثيرا بالقدر الذي تسمح به الطاقة التكبيرية للمنظار.. خفض البندقية الى الاسفل، مسح كل ما حول الشجرة ليس ثمة الاسدود ترابية عالية واشواك كثيفة واستحكامات.. حرك المنظار باتجاه الشجرة، ابتدأ بها من الجذع. كان قويا صلبا، في وسطه اخدود غائر في العمق.. انها شجرة سدر ايضا، شجرة ذات اغصان كثيرة ومتشابكة والاعجب من ذلك انها تقع على خط مستقيم مع شجرته التي يجلس في قلبها الآن. وسأل نفسه ان كانت الشجرتان قد زرعتا في وقت واحد، او ان الذي زرعهما واحد.. ثم قال في نفسه ربما كانتا شجرتين بريتين.**

**حدق في المنظار المقرب. بحث في الشجرة، رأى اغصانها**

**تتحرك، ثم رأى احداً يختبيء في قلبها. كان عاري الرأس، ضئيل الجسم وكان يمسك ببندقية قناص ذات منظار مقرب ايضا. لكنه لم يستطع ان يراه كاملاً كان يختبيء وراء غصن غليظ، ترى ايهما وصل شجرته اولاً يسأل سامي يعقوب نفسه، وايقن اخيراً بأنه هو الذي وصل اولاً فلو كان القناص الايراني قد وصل قبله لكان قد رآه ولما كان يعيش حتى هذه اللحظة**

**- ٢ -**

في ذلك الصباح صعد الجندي الايراني جعفر شريف زاده الى قلب الشجرة مثل كل يوم. شجرة السدر التي كانت تقع عند الطرف الآخر من الارض الحرام. منذ فترة طويلة وهو يتخذ لنفسه مقرا في هذا المكان. امامه تمتد الارض الحرام وفي الوسط تجثم الدبابة المحطمة المحترقة. انه يتذكرها جيدا. ويتذكر حين مرت به خضراء جديدة في ذلك الغبش، لم يكن الكيس المشمع قد رفع عن فوهة مدفعها بعد. كانت واحدة من كتيبة دبابات حاولت اقتحام الارض الحرام، لكنها دمرت حينه. استطاعوا سحب واحدة منها واستولى العراقيون على ثلاث صالحة للاستعمال. رآهم يسحبونها امام عيونهم ووسط القذائف التي كانت تتساقط عليهم كالمطر. وظلت تلك الدبابة قابعة في العراء وسط مئات الجثث والنيران تلتهمها مثل بيت من القش، لقد خسروا في تلك المعركة الكثير ارسلوا في البدء اعدادا كبيرة من الرجال ليفتحوا طريقا في حقل الالغام، تقدموا بجرأة مجنونة، رجالاً في السبعين واطفالاً في الثانية عشرة. لم يكن امامهم من هدف سوى ان يموتوا. تقدموا خطواتهم القليلة تلك دون ان توجه اليهم اية نار معادية من الجانب العراقي. كانوا يتقدمون راجلين او على دراجات نارية. يأتون من المناطق الخلفية صارخين باعلى اصواتهم وكانت النار من ورائهم، مدفعية ايرانية ثقيلة ودبابات وقناصون يتربصون بمن يحاول الرجوع، لكنهم لم يكونوا بحاجة الى اي قناص ابداً. لأن احدا منهم لم يعد ابدا حتى وبعد ان كانوا امام الموت وجهاً لوجه. لم يكن ذلك نتيجة شجاعة فائقة، وانما كان بسبب الالغام التي كانت تقطع الطريق امام من يحاول العودة بعد ان تكتب له النجاة في طريق التقدم، كانت الالغام مزروعة بشكل دقيق ووفق خطة هندسية محكمة لا تترك مجالاً امام احد للتقدم او التراجع الا في حدود خطوات قليلة ومحسوبة، كانت هناك مشاعل عثرة والغام ضد الاشخاص واخرى ضد الدبابات ومن شجرته هناك كان على جعفر شريف زادة ان يرقب، يصرع كل من ينجو من حقل الالغام. كان واجباً ثقيلاً حقا، فكيف يستطيع الانسان ان يقتل انسانا يحاول الخلاص من الموت. كيف يستطيع ان يدفع بقدمه انسانا يتشبث بالصعود الى السطح وجسمه يتأرجح في الهواء وتحته واد سحيق. لكنه حمد الله انه لم يقتل احد حيث ان احداً لم يخرج سالماً من حقل الالغام. كانت الجثث تتطاير في الهواء تتمزق اشلاء وتتناثر وكانت الموجات تندفع واحدة اثر اخرى وكانت الموجات تتحطم واحدة بعد الاخرى. الا ان طريقا في حقل الالغام كان قد فتح، لقد استطاع المتقدمون ان يفتحوا مثل هذا الطريق بين الالغام وكان باستطاعة الآخرين ان يمروا بخسائر اقل او بدون خسائر، لكن امراً كان ينتظرهم. فقد وصلت الدفعة الاولى الى المدى القاتل للاسلحة الخفيفة والمتوسطة العراقية، دوشكا، بكتاشلكا. مهداد دبابة، مدفعية دبابة، قذائف آر. بي. جي سفن، ومن مكانه هناك لم ير الا بضعة انفار ينجون من الالغام ويتقدمون نحو المواضع العراقية ولم يكن امامهم الا ان يتقدموا. تصورهم يلتفتون وراءهم فلا يجدون احدا فتأكدوا حينها انهم وقعوا في المصيدة، وقعوا بين نارين النار العراقية الحامية والنار الايرانية المضادة. لم يكن امامهم الا ان يتقدموا مثل جنود الشطرنج حتى نهاية الرقعة ليقعوا في الاسر. كان يراهم واحدا واحدا يرفعون ايديهم ويتقدمون، لكنه لا يعرفهم، انهم جنود ايرانيون وحسب يذهبون الى الاسر وهو خير لهم من ان يسقطوا صرعى برصاص القناصين او مدفعية الدبابات الايرانية التي كانت تتقدم نحو الارض الحرام.

بعد وقت قصير انتهت المعركة، احترقت خمس دبابات وتراجعت البقية وقتل مئات الاشخاص، حمد القناص الايراني جعفر شريف زادة ربه ثانية لأنه لم يقتل احدا من جماعته، تذكر ذلك وهو يضع رجله على غصن الشجرة ليصعد وكما يفعل كل يوم. وتذكر ايضا ان البلاغ العسكري الذي سمعه ذلك المساء كان قد ذكر ان الخسائر لم تكن غير جريحين وحسب. لكنه لم يشك قط في صحة ذلك البلاغ وقال في نفسه: ما ادراني انا. ربما كنت مخطئاً. انهم يعرفون كل شيء اكثر مني فانا رجل امي لا اعرف القراءة ولا الحساب. وحتى اذا قلت الحقيقة فمن يصدقني انهم جميعا يسمونني المجنون. ابتسم جعفر شريف زادة ولم يقل شيئا في نفسه، انه يقضي نهاره هناك يلصق عينه بالمنظار المقرب واصبعه على الزناد وحين يرى شبحا متحركا لا يفعل شيئا سوى ان يضغط. يضغط على الزناد وحسب وهو امر لا يكلفه كثيرا. لكنه يشعر بالحزن والتعاسة في كل مرة، ولكنهم يطلبون منه ذلك ولا يملك الا ان يطيع وينفذ الاوامر لانهم يعرفون كل شيء وهو لا يعرف شيئاً ولانهم يطلقون عليه لقب المجنون دائما

في احدى المرات فرح كثيرا لأنه استطاع ان يقتل عددا كبيرا من الاعداد في وقت قصير جدا..

- ١ -

لقد ضحكوا منه . .

في احـد الايـام رفعـوا خوذة فولاذيـة على رأس عصـا طويلة واخـرجـوهـا من مدخـل المـوضع وانتظروا بعض الوقت، ازت في الفضاء طلقة قناص خرقت الخوذة عند الجبهة تماما . .

- انه قناص ماهر، قال المقاتل حسن خليل .

- لكنه غبي، قال سامي يعقوب

- ولماذا؟

- سأثبت لكم ذلك .

طلب منهم ان يضعـوا اعـدادا من الخـوذ الفولاذية فوق اطراف العصي، ثم طلب اليهم ان يخرجـوهـا من ابـواب المـواضـع في آن واحد . . فعلوا ذلك وانتظروا بين دقيقة واخرى كانت احدى الخوذ تتلقى طلقـة مباشـرة . الاولى . . الثـانيـة الثـالثة وحتى العاشرة . خرقت الخوذ الفولاذية بلا استثناء ضحك الجميع .

- الم اقل لكم . . قال حسن خليل . . انه قناص ماهر .

- ولكنـه غبي جدا، قال سامي يعقـوب، انـه يذكـرني بحكـاية الصياد والطيور العشرة على الشجرة . . اتتذكرونها

- نعم . . نعم . . قال اكثر من واحد .

- كان يا ما كان . . كانت هناك شجرة، عليها عشرة طيور، جاء صياد فاسقط احد الطيور ببندقيته، فكم بقي على الشجرة . .

هكذا اعاد سامي يعقوب الحكاية

- الذكي يقول لم يبق اي طير . لأن الطيور طارت بلا استثناء بعد ان سمعت صوت البندقية

- نعم، قال سامي يعقوب، وحكاية القناص الايراني لا تختلف عنها، فلو كان يمتلك عقلاً في رأسه لقال ؛ ما هؤلاء الجنود يقفون بانتظار ان اصيبهم واحـدا بعـد الآخـر . لو كانـوا جنودا حقيقيين لاختفوا بعد الطلقة الاولى . .

نظر سامي يعقوب نحو الشجرة الاخرى، رأى الجندي الايراني يشعـل لنفسـه سيكـارة، حدق في المنظـار المقرب ثم وضع الجندي الايـراني في نقطـة التقـاطـع في المنظار، لم تكن تظهر منه الا مؤخرة رأسـه اليمنى، لكنها نقطـة كافيـة لاحـداث فعـل القتل . . وضع اصبعه على الزناد، حبس انفاسه . .

- سامي . . سامي

لم يطلق سامي يعقـوب، رفـع اصبعـه عن الزناد، بحذر شديد نظـر نحـو الاسفـل كان يحرص اشـد الحـرص على ان يظل مستترا وراء الغصن الغليظ، كان حسن خليل ينادي غير بعيد وهو يختفي في الموضع الشقّي

- ماذا هناك، قال سامي يعقوب

- الا تريد تفاحاً . . كيف الحال عندك

- جيد

- هل رأيته؟ .

- من؟

- القناص الايراني

- نعم، الدخان يتصاعد منه

- ماذا؟ . .

- قلت لك الدخان يتصاعد منه، انه يحترق

- لم افهم -

- انه يمتع نفسه بسيكارة . . هل فهمت؟

- اجعلها الاخيرة اذن . . امامك اجازة لمدة اسبوع، تذهب الى البيت وتنام تحت المبردة . ربما تتوافق اجازتي مع اجازتك

- مسألة عظيمة . . اسمع ياحسن

- نعم -

- بدون اجازة . . سيأتيك خبره قبل الظهر

- اتعتقد ذلك سهلا .

- نعم، انني انتظـر فرصـة واحدة، انت تعرف . اخوك لا يحتاج لاكثر من فرصـة واحـدة، انـه يختفي وراء غصن، لكنـه لن يظل هكذا الى الابد، سيمل اللعبة ويخرج رأسه

- خذ قال حسن خليل

- رمى التفـاحـات نحـو سامي يعقـوب من خلال الاغصـان .

تلقاها سامي يعقوب بحذر دون ان يسمح لاي جزء من جسمه ان يغادر موقعه، واحدة اثنتان . . ها .

حنى حسن خليل رأسه حين مرت طلقة قناص فوقه مباشرة ثم ارتطمت بالغصن بعد ان اصابت التفاحة الثالثة

- سالم . . صرخ حسن خليل من مكانه . .

- نعم . . نعم، لاشيء، قال سامي يعقـوب من مكـانـه . ارم لي التفاحة الثالثة

ضحـك حسن خليـل وقـال : اللعنة، سأعطيـك واحـدة من حصتي . . ولـكـن لابأس، انـت تستحق اكثـر . . خذ . . هذه حصتك لهذا اليوم . .

- شكراً . . هل ستذهب؟ . .

- نعم، سأنام بعض الوقت، ارجو ان نتغدى سوية . . لكن حذرا

- مع السلامة

ذهب حسن خليل الى موضعه . راقبه سامي يعقوب وهو يدب في الموضع الشقّي الموصل الى الملاجيء، وحين انعطف الى اليمين كان من الصعوبـة بمكـان بالنسبة اليه ان يراه، عاد سامي يعقوب

**الى عمله، وضع البندقية في مكانها عند نقرة الكتف الايمن، وضع تفاحتين في صرة الطعام المعلقة وابقى في يده واحدة، مسحها ببدلته من الغبار حتى غدت لامعة نظيفة، قربها من فمه ثم قضم منها قطعة صغيرة وراح يلوكها، كانت حلوة وباردة وكانت نكهتها رائعة**

**- ٢ -**

انهى جعفر شريف زادة تدخين سيكارته، امتصها حتى العقب. ثم رفع رأسه الى الاعلى.. كانت الشجرة ظليلة، لكنها كانت محترقة الاطراف في اكثر من موضع، لقد اصيبت اكثر من مرة، حتى ان الشظايا كانت قد استقرت في جذعها، شظايا نحاسية صفراء لامعة، انه يشعر الان برغبة عارمة في النوم، البارحة لم ينم جيدا، خرج في كمين ثم عاد عند الثانية والنصف صباحاً وكان عليه ان ينهض عند الخامسة، كانت النتيجة بائسة تماماً، فقدوا ثلاثة من عناصر الدورية عند حقل الالغام وعادوا وهم يجرون اذيال الخيبة، لم يحققوا شيئاً للمرة الثالثة او الرابعة على التوالي، ترى الى متى ستستمر الحال على هذا النحو ولماذا هو هنا كل هذه المدة، انه لم يتزوج بعد لكنه ترك امه واباه في تلك القرية البعيدة القريبة من اصفهان، هناك الجبال الحلوة والمراعي والاغنام والحياة الهادئة، هناك لا احد يقتل احداً لا يعرفه ومن اجل لا شيء.. انه لا يكاد يفهم لماذا هو هنا ولماذا عليه ان يقتل اناسا لايعرفهم ولم يتسببوا له في اذى.. ان احدا لم يسرق له شاة او حصانا او بقرة.. في قريته تلك كانوا يلقبونه بالمجنون ولكنه لايدري لماذا يفعلون ذلك، مع ان الجميع يحبونه ويمازحونه وهو دائماً يقول اشياء حلوة وجميلة يرتاح لها الآخرون، انه يُضحك الجميع ويحب الجميع، انه لم يذهب الى المدرسة ولم يتعلم القراءة والكتابة ولم يزر المدينة، لكنه يجيد اصابة الهدف ويحب امه واباه ويبكي كلما ذكروا امامه اسم الحسين، امه حكت له الكثير عن الحسين، لكن ذلك كان بالنسبة له شيئاً صعب المنال، فكيف يستطيع الوصول الى قبر الحسين.. وحين اندلعت الحرب قالوا له اننا ذاهبون لزيارة قبر الحسين، تعال معنا ياجعفر شريف زادة، هكذا قالوا له.. مسيرة ساعات بالسيارة ونصل لتزور قبر الحسين ثم تعود الى امك وابيك، واعطوه ملابس عسكرية وداروا به من معسكر الى معسكر حتى استقروا به في هذا المكان الموحش.

فجأة.. داهمه الحزن لكل اولئك الذين صرعهم ببندقيته، وتذكر ذلك اليوم الذي قتل فيه عشرة من العراقيين واحدا بعد الآخر في مدة قصيرة، استدعاه الضابط وشد على يده وهنأه، ولكنه حين خرج سمع الآخرين ينفجرون بضحك صاخب. لم يستطع ايجاد مبرر لمثل هذه العاصفة من الضحك، انه لم يقل شيئاً مضحكاً، كما ان هيئته كانت غير مضحكة بالمرة فلماذا إذن يضحكون منه وقد استطاع ان يصرع عشرة من الجنود العراقيين خلال دقائق معدودة. كان من الممكن بالنسبة له ان يكتم هذا الامر عن الجميع، لكنه جاء فرحاً ونشر الخبر امامهم بفخر. لقد اصطدت عشرة من العراقيين خلال دقائق معدودة، نظروا اليه بشك اولاً ثم ابتسموا وبعد ذلك راحوا يمطرونه بوابل من الاسئلة. الضابط نفسه هنأهُ.. لكنهم انفجروا بالضحك بعد خروجه. ظل يناقش الامر مع نفسه عدة ايام ولم يتوصل الى تفسير معقول لهذا الامر، لكنه فجأة ومن مكانه في قلب الشجرة تذكر شيئاً مهماً، شعر برأسه ينغلق ويخرج الحل من مكان بعيد في دماغه ضرب فخذه بقوة وضحك من نفسه، ياالهي.. قال جعفر شريف زادة في نفسه.. صحيح انا مجنون كما يقولون.. لوكانوا عشرة جنوداً فعلاً فلماذا كانوا يقفون بانتظار ان اصرعهم واحدا بعد الآخر.. لوكانوا جنود حقيقيين لاختفوا بعد اول طلقة.. صحيح ان جعفر زادة مجنون شرع يضحك من نفسه بصوت عال ثم تذكر حكاية الصياد والطيور العشرة سمعها اكثر من مرة، عندما كان صغيراً، في البدء لم يكن يعرف الجواب الصحيح فقال الباقي تسعة.. ضحكوا منه، ثم قالوا له ان جميع الطيور قد هربت ياجعفر شريف زادة بعد ان سمعت صوت الطلقة. استمر يضحك من نفسه، الا انه توقف فجأة وحبس انفاسه مخافة ان يسمعه احد فيرميه بالجنون

وصل الى مكانه في قلب الشجرة، مثل كل يوم، حشر جسمه في حيز صغير بين غصنين غليظين كما يفعل كل يوم. يظل جالساً يراقب.. ساعات طويلة وهو يجلس وحيدا يحدث نفسه ويراقب. الصق عينه اليمنى بالمنظار المقرب ثم نظر الى الشجرة المقابلة انها هي نفسها كما يراها كل يوم. هادئة، ساكنة، تشبه شجرته تماماً. لقد اصبحت اليفة بالنسبة له، ينظر اليها كل يوم يتأمل اغصانها الكثيرة وورقها الاخضر كانت حركتها اعتيادية، نسمات الهواء تداعب ذوائب اغصانها العالية، انه يكاد يسمع وشوشات الورق الاخضر وهو يحتك ببعضه، وحين تشتد الريح فالشجرة تتحرك بقوة وتهتز كأنها تريد ان تبارح مكانها، ماذا لو استغل الجانب الآخر هذه الشجرة فيختبيء احد القناصين بين اغصانها، كانت الفكرة لطيفة لكنها كانت مرعبة في الوقت نفسه، انه سيظل ينظر الى القناص الآخر ويتسلى معه، سيراقبه عن كثب، ويقضي بعض الوقت معه وهو خير من ان يظل يراقب الهواء والتراب وركام الدبابة المحترقة، لكن الفكرة ارعبته فذلك يعني انهم اكتشفوا مكانه وهو يعني ايضا انه اصبح مادة صالحة للقتل، فليس من المعقول ابداً ان يظل طوال النهار محصوراً وراء ذلك الغصن، انه في هذه الحالة سيقتل ذلك

القناص قبل ان يفعل القناص الآخر ذلك. كان يفكر بشكل سريع، ثم عاد ينظر من جديد، قرب درجة الرؤ يا، دخل قلب الشجرة، باغته هناك، شيء يتحرك خلال الاغصان الكثيفة ثم شاهد ماسورة بندقية مصوبة نحوه ونصف رَجل. فزع وحاول النزول، لكنه تذكر ان ذلك يعني انه سيجعل من نفسه هدفا مثاليا.. صوب بندقيته باتجاه الرجل الآخر الذي لايظهر الا نصفه.. عدل زاوية النظر ثم وضع فوهة البندقية المقابلة في نقطة التقاطع في عدسة المنظار المقرب. وضع اصبعه على الزناد وحبس انفاسه، قرر ان يقتل الرجل الآخر ولا بأس من ان يجرحه اولاً ليجبره على الحركة ثم يقتله وقبل ان يتم فعل الضغط على الزناد احس بحركة عنيفة فوق رأسه.. ارتفعت بندقيته الى الاعلى بخوف وارتباك شديدين. انطلقت رصاصة من البندقية متجهة الى الاعلى وسقط في حضنه تماما طائر كبير.. هرب الدم من جميع انحاء جسم جعفر شريف زادة واخذ قلبه يضرب بعنف كأنه يريد ان يهرب قبله، كانت المفاجأة غير متوقعة ابدا، وشعر بعرق بارد يبلل جسمه وملابسه اعطى للطائر دفعة قوية، خائفة وغاضبة ومضطربة في آن واحد، وتركه يسقط، لكنه بقي معلقا بين اغصان الشجرة المتشابكة، تناول زمزميته وشرب جرعة ماء بل بها ريقه، وكان مايزال خائفاً، نظر الى الطائر ولعنه في سره ثم عدل جلسته، مدد ساقيه دون ان يفرط بأي جزء من جسمه خارج الغصن الذي يختبيء وراءه ومن هناك مد ماسورة بندقيته وشرع يرصد من جديد. انتظمت دقات قلبه وجففت نسمات الهواء ملابسه وجسمه من العرق وشيئاً فشيئاً عاد الدم الى وجهه، كان عليه ان يضحك من نفسه ثانية، لقد ارعبه هذا الطائر اللعين وخدعه كما خدعه العراقيون، لكنه لم يضحك لانه لم يكن قادراً على الضحك ابدا وبدلاً من ذلك استمر يراقب بدقة، كان كل شيء امامه واضحاً تماماً.. لاحظ حركة غريبة.. امتدت يد بسرعة، تلقفت شيئاً احمر ثم ارتدت وحين فعلت ذلك للمرة الثانية، كان قد اخذ ضغط الزناد وفي المرة الثالثة كان عليه ان يضرب.

شعر بالفرح لأنه ايقن بأنه قد اصاب اليد اليمنى على اقل تقدير

- ١ -

شعر سامي يعقوب بالخدر يجري في ساقه اليمنى، لقد ارتكز عليها طويلاً، سحبها من تحته ثم عدل من جلسته، مد ظهره الى الاعلى، شعر بالخدر يزول تدريجياً. دقق النظر بالمنظار المقرب باتجاه المواضع الايرانية الى يسار الشجرة. انها صامتة مثل مقبرة، لا احد يجيء.. صمت رهيب لف الجبهة باكملها، ليس من صوت الا لبعض طيور الحجل التي كانت تغني لبعضها خلال الصمت، انها طيور عنيدة ومكابرة، لم تترك اماكنها ولم تنقطع عن الغناء في اشد حالات تبادل القصف المدفعي والاسلحة الأخرى. عاد ينظر الى الشجرة من جديد، تفحصها من كل جانب، رأى الجندي الايراني يتكور على نفسه في مكانه الضيق وكأنه في رحم امه، لم يكن يظهر منه الافخذه الايمن وذراعه الايمن وماسورة البندقية، وضعه في تقاطع الخطين على عدسة المنظار المقرب، انه في هذه الحالة سيجرحه وحسب، سيعطله لبعض الوقت، ولكنه لن يبعده كلية عن ان يكون مصدر ازعاج كما كان طيلة الاسبوع باكمله. ان رصاصة واحدة في الرأس او القلب كافية لاحداث فعل القتل المطلوب.

في النهار كان لهم بالمرصاد جرح اكثر من واحد اضافة الى الخوذ العشر التي اصابها جميعاً وبلا استثناء، لقد ظلوا يبحثون عنه طيلة ايام عدة وكانت الشجرة احد الاحتمالات التي وضعها الجميع.. انها مكان مرتفع ومثالي للرصد واصابة الهدف، لكن الجميع كان يعود ويؤكد بأن ذلك احتمال بعيد، لأن الشجرة مكشوفة وواضحة تماما وليس من المعقول ان يتخذها احد مرصدا اومكانا للاختباء، وهم طيلة الفترة لم يفكروا باستغلال الشجرة القريبة منهم لأي غرض عسكري وللسبب ذاته. كلا الرأيين كان قابلا للمناقشة، وفي ذلك الصباح انتصر الرأي الاول غير المعقول لأنه كان احتمالاً قائما رغم كل شيء. لقد شاهد اكثر من واحد ذلك الجندي الايراني وهو يتسلق الشجرة مع الخيوط الاولى للفجر، شاهدوه من خلال منظار الدبابة المقرب ومن خلال منظار الميدان، لقد تأكدوا من الامر اذن ولم يبق الا ان نوكل مهمة التخلص منه بالقناص سامي يعقوب

ظل سامي يعقوب ينظر اليه بتركيز شديد، كانت ماسورة البندقية المقابلة موجهة اليه تماما. الا أنه لم يلحظ اية حركة، كان كل شيء هادئا، المواضع الايرانية والريح والشجرة والبندقية الا ان ذلك لن يستمر طويلا. قال في نفسه، انه سيمل ذلك لاشك وسيخرج رأسه، سيبدل موضعه وعند اول حركة من هذا النوع ستكون الرصاصة اسرع اليه ولن نسمح له بالتراجع ابدا

- ٢ -

**عاد الهدوء كلية الى القناص الايراني جعفر شريف زادة الذي ولد في قرية قرب اصفهان والذي كان مايزال يحتمي بالغصن الغليظ الذي يقف سدا بينه وبين فوهة ماسورة البندقية التي كانت تمتد اليه من الشجرة المقابلة. نظر الى الطائر الذي اسقط مصادفة، كان مايزال معلقاً على الاغصان المتشابكة وقد افرد جناحيه، كان رأسه يتدلى الى الاسفل، والدم يقطر منه، لاحظ ان بقعة من الدم قد تجمعت في الاسفل، انه نوع من الكراكي**

الصغيرة وتحته تماما تشكلت بحيرة صغيرة من الدم الذي سيتجمع الدود عليها . . نظر الى المواقع امامه كانت صامتة ،

تذكر الخوذ العشر التي اصابها الواحدة تلو الاخرى في وقت قصير ولاح شبح ابتسامة قصيرة على شفتيه اخفاها بسرعة، تذكر قريته، امه واباه واخوته الصغار، تذكر ذلك الهدوء الجليل الآمن وتلك الايام الحلوة والوعد بزيارة قبر الحسين، ترقرقت الدموع في عينيه واحس بنفسه ينشج بصمت، انه يشعر بالوحدة والخوف وكل شيء في هذا المكان يريد ان يغتاله . البندقية التي تمتد اليه عبر الارض الواسعة من تلك الشجرة المقابلة، الشجرة التي يجلس عليها تريد ان تغتاله والطائر الكركي الذي سقط تحت قدميه والدم ينزف منه، انهم جميعاً يريدون موته، واولئك الذين ينامون الآن في المواضع، لقد ضحكوا منه طويلا لأنه اصاب الهدف بجدارة ولم يخطىء ابدا . كان عليهم ان يفعلوا شيئاً آخر غير الضحك، غادره الأمن كلية وشعر بأنه مهدد في مكانه هذا اكثر من اي وقت مضى، انه قريب من الموت جداً لا يفصله عنه سوى هذا الغصن، لكنه لا يمكن ان يظل في جلسته هذه حتى النهاية، لابد له من ان يتحرك ليريح جسده المتخشب، او يتناول بعض الخبز او الماء ولابد له بعد ذلك من ان يحرك رأسه والا فأن رقبته ستتصلب في مكانها مثل رقبة الطائر الذي اسقطه منذ قليل . ان اية حركة منه ستودي به الى كارثة حقيقية تماما، سيسقط حتما فوق بقعة الدم التي نزفت من الطائر القتيل، ولن يعرف عنه احد شيئاً، سيموت كما مات هذا الطائر وحيدا غريبا، لا يبكيه احد ولن يترحم عليه احد . ان عليه ان يقتل هذا الذي يريد قتله . هذه هي مهمته، القتل، لقد ارسلوه من هناك الى هذه الفيافي الواسعة ليقتل . .

حدق في المنظار المقرب، وضع الجسم المقابل في نقطة التقاطع، سيضرب في كل الاحوال وفي اي مكان، في الكتف، في الفخذ . . لا يهم

- ١ -

اخذ سامي يعقوب قطعة اخرى من التفاحة الثانية، بلل ريقه واحس ببرودة التفاحة وحلاوتها في الفم . كان مايزال يحتمي وراء الغصن الغليظ وكان الجو قد ازداد حرارة والساعة قد غادرت العاشرة صباحا . لقد اعطى وعدا وعليه ان ينفذ وعده . . النصف الايمن من جسم الجندي الايراني يلوح من وراء عدسة المنظار المقرب، انه لم يتحرك منذ فترة ليست بالقصيرة، لكنه لن يستطيع ان يظل هكذا حتى النهاية . انزل البندقية الى الاسفل ونظر تحت قدمي الجندي الايراني، كان هناك شيء ابيض يرقد في اسفل الشجرة، دقق النظر فيه، انه طائر قال في نفسه، لكنه لا يتحرك، لابد ان يكون ميتا ولكن ماالذي جاء به الى هذا المكان، رفع البندقية الى مكانها السابق ثم رفعها عن عينه ليريحها بعض الوقت، نظر باتجاه الشجرة، كانت هناك في البعد مثل شبح، صغيرة تضيع في الافق، ان عليه ان يصبر وان ينتظر طويلا لأنه سيفوز في النهاية لابد . مرة كان يمر بحالة مماثلة، ظل يرصد احد المواضع المعادية اربع ساعات متواصلة، قيل له ان شخصية عسكرية مهمة قد دخلت احد المواضع وكان عليه ان يترصدها لضربها . استمر يراقب اربع ساعات كاملة وفي نهاية الساعة الرابعة رأى شبحا يمر بسرعة خاطفة، لكن ذلك المرور الخاطف من خلال عدسة المنظار المقرب كان كافيا لأن يجعل من الشبح هدفاً ممتازا . كان قد اخذ ضغط الزناد ولم يكن امامه الا ان يضغطغطة واحدة لتنطلق رصاصة . .

ـ هذا القناص اخرق، مع انه ماهر . . سأصرعه قبل الظهر قال سامي يعقوب في نفسه

- ٢ -

احس جعفر شريف زادة الجندي الايراني بالعرق يتصبب من جبهته، انه يسقط على عينيه فيقف حائلا بينه وبين ان يرى، سال اولاً مثل خيط غليظ اشبه بنهر ثم اخذ يسيح ويغطي الزجاجة باكملها، نظر في تلك الطبقة اللزجة طويلا . تراءت له اشياء كثيرة عبر المنظار، جبال ووديان مسرعة، اغنام تركض، بيوت جميلة ونساء جميلات، امه كانت تقص هناك وكان ابوه يدخن، قال ابوه لماذا انت بعيد هكذا ياولدي، هيا . . تعال، اني اريد ان اقبلك، هل رأيت قبر الحسين والمنائر والقباب الذهبية، اراد ان يركض نحوه، لكنه شعر بساقيه ثقيلتين، انه مقيد بالسلاسل لا يستطيع حركة، حاول ان يزحف لكنه لم يستطع، اجهشت امه بالبكاء وقالت له انها وجدت له عروسا جميلة، شابة حلوة من قرية مجاورة،

لقد اعدت لهما كل شيء، الملابس والحلي والحناء، تعال ياولدي . ان عروسك بالانتظار، نظر اليها وبكى، شعر بدموعه تبلل خديه، انتابته رعدة قوية شعر بغضبٍ مفاجيء يجتاحه كان رأسه خارج الغصن .

- ١ -

ظل سامي يعقوب صامدا، انه مايزال يضع عينه اليمنى بثبات على عدسة المنظار المقرب، يده على الزناد كانت، لقد انتظر طويلا وليس من الممكن ان يظل الجندي الايراني على حالة فترة اطول، انه سيسقط مثل ثمرة ناضجة، احس بحركة مفاجئة في الشجرة

المقابلة، ضبط انفاسه، رأى البندقية المقابلة تتحرك وتضطرب ثم رأى جزء من الرأس يخرج من وراء الغصن، لكنه كان كافيا لاحداث القتل، بقي هذا الجزء بائلا فترة وجيزة..

ضغط سامي يعقوب على الزناد وانطلقت رصاصة

- ٢ -

احس جعفر شريف زادة بلسعة قوية في جانب رأسه الايمن ثم سمع انفجاراً هائلا داخل جمجمته، سال خيط رفيع من الدم، ثم لم يعرف شيئا، سقطت البندقية من يده وارتطمت باغصان الشجرة. انفصل المنظار عنها وسقط الى الارض وسط بركة الدم التي سببها الطائر القتيل. ثم سقط الجسم كله، كان ثقيلا لم يستطع اي غصن ان يحمله، اخترق الاغصان وسقط على الارض فوق بقعة الدم والمنظار المقرب، بعد قليل سقط الطائر فوقه، فوق وجهه تماما..

كان طائرا ابيض ملوثا بالدم

- ١ -

عاد الهدوء يغمر كل شيء من جديد، مد سامي يعقوب رجله اليمنى التي كان يرتكز عليها طوال الوقت، تمطى قليلا، اخرج رأسه ثم جسمه كله من وراء الغصن، تناول الصرة والزمزمية وبدأ ينزل من الشجرة..

حين وضع قدميه على الارض، احس براحة غريبة، تمشى باتجاه المواضع، وحين نظر الى الافق كانت الشجرة هناك تلوح مثل شبح

## نتائج مسابقة «قادسية صدام» الرابعة للقصة القصيرة

**اجتمعت اللجنة التحكيمية في «مسابقة قادسية صدام» للقصة القصيرة «المسابقة الرابعة» والمؤلفة من السادة:**

**موسى كريدي رئيساً**

**جبرا ابراهيم جبرا عضواً**

**د. محسن الموسوي عضواً**

**فؤاد التكرلي عضواً**

**ودققت في القصص المشاركة في المسابقة وعددها (٢٧٠) قصة قصيرة وبعد التداول حول التقارير التفصيلية المرفوعة عنها تم الاتفاق بالاجماع على النتائج التالية:**

**١ - الجائزة الاولى ٢٠٠٠ دينار فاز بها السيد محسن الخفاجي عن قصته «اليوم الخامس في وادي الشمس»**

**٢ - الجائزة الثانية ١٥٠٠ دينار فاز بها السيد احمد محمد قباني عن قصته «ربما في المرة القادمة»**

**٣ - الجائزة الثالثة ١٠٠٠ دينار فاز بها السيد محمد عبدالمجيد عن قصته «الغزال الراكض نحو الشرق»**

**الجوائز التقديرية**

**رأت اللجنة - كما في المسابقات الماضية - ان تكون هناك عشر جوائز تقديرية تكون مكافأة الواحدة منها ٥٠٠ دينار منحت للقصص التالية**

**١ - قصة اوديسا الرجال السبعة للسيد عادل عبدالجبار**

**٢ - قصة تحولات النهر للسيد ثامر معيوف**

**٣ - قصة الكوميديا العدوانية للسيد عائد خصباك**

**٤ - قصة الارض الحرام للسيد احمد خلف**

**٥ - قصة وهج البحر للسيد لطيف ناصر**

**٦ - قصة في ليلة متوحشة للسيد سعد محمد رحيم**

**٧ - قصة الغزال للسيد عبدالجبار البصري**

**٨ - قصة اول النهار.. اخر النهار للسيد عبد عون الروضان**

**٩ - قصة مقطع من حياة بحار للسيد صلاح الانصاري**

**١٠ - قصة الامهات للسيد غازي العبادي**

# لحظات ثلجية

محمد سماره

كنا نجلس في مطعم منعزل ، يتعلق في جبل ضخم خارج المدينة .

وعلى مدى الرؤية تختبىء البيوت القرميدية بين كومة من الاشجار البيضاء ، فبدأ المنظر رغم جماله موحشا .

كنت والفتاة نجتر ذكريات بائتة ، محاذرين الخوض في حزن الوداع القريب ، فلم ننتبه الى الطعام الذي قدمه لنا النادل بطريقة رشيقة هادئة . بعد قليل جاء عازف الكمان الذي رأيناه منذ لحظات يحوم قرب مدخل المطعم . ولما لم يجد من يناديه تأملنا بصمت ، وتردد قبل ان يغادر المكان ، ويجتاز الممر خارج المطعم . وفي الخارج ، راحت السحب الدخانية تلمس القمم الجبلية ، وتقترب من النافذة ، بينما الثلج يدفن كل شيء : الوديان . والبيوت والاشجار . عالم مسربل بالبياض ، وكنت اجد صعوبة في معرفة لون الاشياء المدفونة . في البداية حاولت ان اتصنع المرح . فلكزت الفتاة ، واشرت الى طير يرفرف عند السفح في محاولة لايجاد مخبأ له بين الاشجار ، واذ اخفق ، اتجه الى مدخنة بدت اسفل الجبل كقبعة حمراء .

كانت الفتاة شاردة تماما . ومع ان المكان دافىء . والسمك الذي نأكله لذيذ جدا ، فقد ازاحت الفتاة صحنها الى جانب . ومسحت فمها ، ولم تأكل شيئا . تأملتني بسكون ، وفتحت فمها لتقول شيئا . ولما كنت امامها كتمثال ، فقد ترددت قبل ان تقول :

انظر . ان السمك يلبط في البركة الاصطناعية تحت النافذة هل تمنيت ان تصطاد سمكة تلبط في الماء تحت بصرك؟ اعني ان تخرجها من الماء ، وتضعها في الزيت المغلي وهي تلبط . ثم تدسها مرة واحدة في فمك؟ لقد قرأت ان هذا ماكان يفعله مغامر يدعى «هاير داهل» وهو يخترق المحيط للتأكد من قضية تأريخية . , كان يتناول هذا الطعام كل يوم ، وفي كل وجبة . وبنفس الطريقة . سمك . سمك . سمك . حتى قرف السمك ولون السمك ورائحة السمك . وتمنى اخيرا لو يستبدل السمك بفأر ميت .

وكررت الفتاة ، ودفعت رأسها الى الخلف ، فبدت جميلة بتسريحتها الصبيانية وفمها الدقيق . لدقائق اخذ جو المطعم يزداد دفئا ، وكانت المدفئات البخارية تعمل بلا انقطاع . خلعت جاكيتتي ، وفعلت الفتاة مثلي وهي ترمقني بنظرة جانبية كما لوتقول لماذا لم تضحك لحكاية الفأر . وبدت الطرق الملتوية البيضاء - تحت النافذة - كخطوط طبشورية . لوحة من الجمال الوحشي .

وقالت الفتاة : انه الطريق الوحيد الذي يقودنا الى المدينة حتى لوكنا معصوبي العيون؟ ترى كم قطعنا حتى وصلنا الى هذا المكان المنعزل؟

بعد قليل ، دخل عازف الكمان ثانية . عزف اغنية حزينة لرجل يجلس قرب الباب ، واذ انتهى ، نظر صوبنا بصمت ثم توجه الينا مباشرة ، وبدأ يعزف اغنية مرحة . واذ انتهى تريث في انتظار ان نقول شيئا . ولما كان ثمة هدوء نفسي بدأ يداخلني ، فقد طلبت اليه اعادة اللحن ، وحين نفحته قطعة نقدية ورقية ، انحنى ثلاث مرات . وقال : شكرا سيد .

انت اظرف انسان رأيته .

ورفع قبعته ، وتراجع بخطوات وقورة هادئة ، لكنني طلبت اليه ان يجلس .

قالت له الفتاة : هل انت من المدينة؟

أجاب : , كلا بل من هناك .

واشار بيده الى كومة من البيوت القرميدية البعيدة .

وقالت الفتاة : معنى هذا انك تقطع فرسخين لكي تصل الى هنا . لماذا؟

- لست ادري . ربما لاني مولع بالعزف . انني لا استطيع العيش بدون عزف كما لا استطيع العزف بدون مستمعين . ذات يوم عزفت لعصفورين رأيتهما يقفان على غصن ، فلم يطيرا لمدة ثلاث ساعات كاملة . هل تتصوران هذا : ان يظل العصفوران على الغصن لثلاث ساعات . يومها استوحيت مقطوعة جميلة ، عندما عدت الى البيت ، كان اللحن قد طار من رأسي فبكيت . وقلت انني عجزت تماما . عجزت عن استعادة الاشياء الجميلة التي اخلقها .

واسند الرجل كمانه على خده . قال : هل ترغبان ان اعزف

**مقطوعة الرجل الذي فقد حبيبته ؟**
اندهشت الفتاة : **لماذا؟ هل انت تعرف اننا في لحظة وداع؟**
ارتبك الرجل : **كلا . لكنها معزوفتي المفضلة .**
وشرع يعزف محتضنا كمانه . وينظر الينا بوجه خريفي . وعندما انتهى ، ناولته الفتاة ورقة نقدية اخرى . قالت :

**- هل تعيش وحدك؟**
**- اجل .**
**- وزوجتك؟**
**اضطرب الرجل :**
**- لماذا. انتهى كل شيء، فبقيت وحيدا. هل اموت اذا بقيت وحيدا؟**
**- كلا. لماذا تموت؟**

وصفن الرجل. وللحظة اشرق وجهه عن ابتسامة كبيرة. قال :
**احقا انتما في لحظة وداع؟**

واذ أومأنا له برأينا، تطلع خارج النافذة. قال :
**- ثمة بيت ريفي منعزل في اعلى الجبل . بيت خشبي متواضع ليس فيه غير كرسيين وطاولة واحدة. ودفتر كبير. انه لتلك الدقائق التي تسبق الوداع . اكتب في هذا الدفتر ما يجيش به الصدر. كلمات قليلة قد تريح القلب. ومن يدري. فقد تعودان يوما، وتصدق النبوءة. يقولون ان هذا ما يحدث للعشاق عادة.**

كان الرجل قد اخذته نوبة من الحماس، فترك قوس الكمان يسقط على الطاولة. ولما رفعه مرتبكا، كان النادل يرمقه بوجه بارد. فحمل كمانه ورفع قبعته ثلاث مرات ومضى.
وقالت الفتاة : **ايصدق هذا الرجل. هل نعود اذا كتبنا في ذلك الدفتر حزن القلب؟**

وقبل ان تجري شيئا آخر. نهضت خارجة فتبعتها. وكان الثلج بدأ يهمي ، والبرد يزداد. وثمة غيوم تحملها الريح بعيدا. وفي الطريق الجبلي الذي اشار اليه الرجل ، رحنا نتخبط في التواءاته البيضاء. وبعد مسيرة نصف ساعة. كان البيت الخشبي ينتصب امامنا كبناء مقدس مهجور . وفي الداخل واجهتنا رائحة عفنة حادة. وخمنت ان مئتين من الاعوام في الاقل مضت على اول مسمار دق فيه. كان الجو في الداخل - دافئا جدا، حتى ان الفتاة تساءلت ما اذا كان مسكونا قبل لحظات. وعندما تفقدنا محتوياته، كان ثمة كرسيان ودفتر، واثار اقدام عارية.
وقالت الفتاة: **ومن يأتي الى هنا سوى المجانين والعشاق؟**
وتناولت القلم، والتفتت حائرة: **وماذا اكتب؟**
ولما رأتني ارقبها بصمت، ترددت وقالت ثانية : **ماذا اكتب لتعود؟**
**- لاشيء.**
**- لماذا؟**

لم ادر بم اجيب. خطوت نحو النافذة. وبدت الوديان في الخارج خطوطا عميقة غامضة. واشارت الفتاة الى اثار الاقدام العارية.
قالت: **هل عاد اصحاب هذه الاقدام حقا. هل هم يأكلون السمك في المطعم المنعزل ام ان في الامر دعابة؟**
وقبل ان اجيب ، رأيت الطير يعاود التحليق فوق السفوح في محاولة لايجاد مكان له بين الاشجار. وهمست الفتاة اكتب انت. اني لا اجد الشجاعة. **فهل تعتقد ان من السهولة ان نكتب مافي رؤوسنا ونلخص في لحظة صغيرة ثقل الاعوام. ثم لماذا لا نحتفظ بافكارنا في صناديقها المغلقة. اليس هي المكان الطبيعي للاشياء العظيمة .**
ولما لم اقل شيئا. القت القلم الى جانب بعصبية، وخرجنا بصمت ، وكان البرد يشتد، وكنت اهجس ان ثمة اقداما خفيفة عارية تدخل البيت، وتجوس فيه بهدوء.



# يوسف ادريس
# «أقتلها» والميلاد على حافة اليأس

د. صبري حافظ

توشك مجموعة يوسف إدريس الأخيرة (أقتلها) أن تكون قصة واحدة من نوع فريد. قصة متكاملة الحلقات متغايرة الوجوه والتجليات متعددة المعاني و الدلالات برغم أنها تشمل خمس أقاصيص جديدة وأقصوصتين قديمتين مضى على نشرهما في مجموعته الرابعة (البطل) ربع قرن من الزمان. فتعدد الاقاصيص وتنوع التجارب والعوالم التي تقدمها وتباين الفترات الزمنية التي كتبت فيها لاينفي ولا يحاول حتى أن يخفي عنصر الوحدة الذي يجعل هذه المجموعة اضافة جديدة الى عالم يوسف ادريس على صعيدي المعنى والمبنى على السواء.

وهي كأي اقصوصة أو مجموعة أو اقصوصة - مجموعة، من أقاصيص يوسف ادريس ومجموعاته شديدة الالتصاق بعالم كاتبها الفني والمضموني وبالعالم الواقعي الذي صدرت عنه في الوقت نفسه. عالم مصر في عقد السبعينات الغريب الذي تقلقلت فيه أعتى الرواسي واختلت القيم وتزعزعت المعايير وزلزلت المكانات والادوار وعاشت مصر فيه أقنط ساعات اليأس وأبهج لحظات الامل. وهذا التجاور الدال بين المتناقضات من يأس وأمل من ناحية والمتشابهات من تقلقل واختلال وتزعزع وزلزلة من ناحية أخرى في العقد الغريب الذي صدرت عنه هذه المجموعة - الاقصوصية يناظره تجاور أساسي مماثل في عالم المجموعة الداخلي وفي جدل العلاقات المتشابكة بين جزئياته أوحلقاته أوتبدياته أو فلتسمها أقاصيصه ان شئت وبين مكونات كل واحدة منها على حدة ستحاول هذه الدراسة أن تكشف عنه.

واذا كانت محاولة الكشف عن طبيعة أوبالاحرى عن وجود، هذا التناظر هي هم هذه الدراسة الأول فإن هذا لايعني بالضرورة اعترافاً بانتهاج أي مدخل تأويلي أوتفسيري للعمل الادبي ولاينفي بالقطع وجود هموم نقدية أوفكرية أخرى في وعي هذه المحاولة أو لاوعيها أويتغاضى عن بقية ما تهدف هذه الدراسة الى الكشف عنه من كيفية تكامل الاقاصيص، وطبيعة محاولتها لانتزاع قناع الالفة عما هو يومي ومألوف بحيث يتبدى لنا وكأنه أغرب الغرائب واكثرها بعداً عن القبول أوحتى التصور، ونوعية القيم الجمالية التي تبلورها والتي تستطيع بها ان ترهف احساسنا بالحياة وأن ترقى متعتنا بها وتقديرنا لأطاييبها الروحية والحسية على السواء.

ومن البداية فإن هذه الدراسة تفترض أن الصدفة أو العفوية لاوجود لهما في عالم النص الادبي الذي نتعامل نقدياً معه؛ فلكل شيء أو كلمة او نسق معناه وأهميته ودوره وقصديته حتى لوزعم الكاتب غير ذلك، وتفترض أيضاً أن العالم الكائن خارج النص الادبي ليس هو بالقطع العالم الذي يتخلق بتعاملنا معه أوبقراءتنا له، وأن هذا العالم الخارجي لم يكتسب - بمجرد فعل الابداع الأدبي ذاته - خصائص جديدة لم تكن فيه أوله. ولكن الذي يتغير هو نظرتنا اليه - اذا كنا حقاً ننظر الى نفس العالم - بهذه العيون الجديدة الطفلة المستغربة التي نفض عنها الكاتب غبار العادية وصدأ الكسل والبلادة وعمى البلاهة وعدم الفهم وغض البصر، فأصبحت بفضله قادرة على رؤية العالم من جديد بل قادرة على ابداعه أوخلقه بصورة لاتستطيع معها هذه العين - بعد القراءة - أن تتغاضى عن هذا المشهد الذي حسبت بل وقر في وهمها أنها كانت تمر

عليـه من قبـل فلا تبصـر فيـه شيئـاً مما تراه فيه «الآن» وقد انغرس ـ بقـدرة الفن الأسـرة ـ في الاحـداق ونفـذ عبر الاحـداق الى العقل نفسه ليزعزعه ويقلقله ويرجه رجا لاراحة بعده أو لاراحة ـ حقا ـ الا به! لأن الفن ضروري وأساس لكل راحة حقة.

**وتبـدأ مجموعـة يوسف ادريس الاقصوصية (اقتلها) باقصوصة تبـدو بمفـردة بسيطـة وعـادية ولاقيمة لها، ولكنها داخل المجموعة الكلى مقـدمـة ضـروريـة لكل مايدور في عالمها من رؤى ودلالات فألسيجـار ببنـائهـا المـوبـاسـاني التقليدي هي أقصوصة الجدل بين توهماتنـا عن الـواقـع وأفكـارنـا المسبقـة عن الاشيـاء وبين الوقائع والاشيـاء في صورتهـا الحقيقيـة وفي عريها من الزخارف التي تجعلها تواريـخ أو احـلامـاً. انهـا قصـة الـراوي مع من يسميـه بالبافارية الحسنـاء. . والـراوي يبـدو من اولى محاولة للتخمين وكأنه الكاتب نفسه أو الكاتب الذي يريد أن يتخفى وراء الراوي ليحدثنا مباشرة عن أفكاره عن مصر والمرأة وعن رغبته في مغامرة تهز سطح حياته الراكدة.**

واذا كان الراوي ـ الكاتب أو الكاتب الراوي هو الرجل النمطي أو بالاحـرى المصـري النمطي فإن بطلة قصتـه هي المرأة النمطية أو الاوربيـة النمطيـة ولـذلك كان طبيعياً الا يكون لأي منها اسما لأننا لسنـا هنـا بازاء شخصيـات لها ملامحهـا المميـزة بل بأزاء أنماط ذات مستـويـات متعـددة من التنميـط ، فالرجل النمطي لابد أن تكون أفكاره أو تصوراته عن المرأة هي الاخرى نمطية وأن يدخلنا معه في شبكة من الانماط التي يدور بينها وبين الشبكة الأخرى التي تطرحها المـرأة علاقـات جدل خصبة على امتداد الأقصوصة ذاتها والتي يبدو أن كلًا منهما أسير تصوراته أو أفكاره المسبقة وضحية لها في أن واحد.

وينطـوي بناء الاقصوصة ذاته على درجة من درجات الاستعباد لهذه الافكـار أو التصورات النمطيـة المسبقـة أو بالاحرى اصطناع الـوقـوع في شبكتهـا لتكتمـل حلقات اللعبة الفنية المحكمة اذ تبدأ بالتـدريـج وبعـد صعودها بوهج اللقاء بين نموذجيها النمطيين الى ذروتـه ليست بالطبـع ذروة اللقـاء وانـما ذروة التـماس بين وهمين أو تصـورين مسبقـين تبدأ في تقويض هذه الاوهام والتصورات المسبقة وكما يفترض نفسه منطق التثور النمطي الداخلي قيام الرجل بالمبادأة يستجيب البنـاء الاقصـوصي لذلـك فيبـدأ الـرجـل في تقـويض تصورات المرأة المسبقة عن مصر، بل ويتوهج لوهلة أنه قد اقتنصها كليـة في شبكـة تصوراته هو المسبقة عن مصر والمرأة غير أنه ما يلبث بعـد أن بدد فكـرتهـا المسبقـة عن شرق الخيام والصحارى والشاب الاسمر البدوي ذي اللحية وأستبدلها بالواقع الذي أراده هو والذي ينطـوي سواء أوعي ذلـك أولم يعـه على وهمه الخـاص أو تصـوره الخاص «فقد تحولت الخيمة الى حجرة في فندق فاخر وتحول البدوي الأسمـر ذو اللحيـة الى شخصـي أنـا محدثـاً وانيقـاً وبارعاً. ومضت خطتي في طريقها بأسرع واروع ما توقعت» (ص١٤). ما يلبث أن يجد أنهـا هي الأخـرى قد فطنت الى شراك تصـوراتـه النمطية فلم تسقط في فخاخها بل أقتنصتها في شبكة تلك الصورة النقيض التي بدت بها عنـدمـا أشعلت سيجـار ما بعد العشاء. وقبل تحقق الحلم الشرقي النمطي الذي ما لبثت أن أجهضته عملية تبادل الادوار أو المواقع.

واذا ما أخـذنـا مسألـة السيجـار هنـا ـ ولاتنس أنهـا عنـوان هذه الاقصـوصـة على أنها موقف واقعي سنجـد أنهـا تفتقـر كثيـراً الى الاقنـاع وتنطـوي على قدر من التبسيط ـ ولا اقول السذاجة المخلة لكن اذا ماتناولناها بأعتبارها رمزاً فنياً لانهيار هذا البناء المتشابك من التصـورات النمطيـة المسبقـة أوحتى لعمليـة تبـادل الادوار وتغـاير المـواقـع فإننـا سنجـد أن الكـاتب قد حاول على مدى صفحتـين كاملتـين أن يثقلهـا بالدلالات التي تحيلها الى رمز فني قبل أن يظهر أي سيجـار أو أيـة سيجـارة في واقع الاحداث. ومن هنا ما أن يظهر هذا السيجار في النهاية حتى يكتسب أكثر من دلالة فنية وفرويدية في آن. ويصبـح من الطبيعي أن يفشـل، هذا الـذي اعتبـر نفسه من أهـل الـذكـر الذين يجب ان نسألهم اذا ما خفيت عنا حقائق الأمور أكثـر من مرة في اشعـال طرف هذا السيجـار (ص١٥) فقـد فشـل حقيقيـة في تغيير تصـورهـا النمطي عن الشـرق لأنـه في الـواقـع لم يستطـع التحـرر من اسارت تصوراته النمطية الخاصة عن المرأة فشل برغم تبـديـات النجـاح الجـزئيـة ولم يكن «السيجـار» الـذي أحال البافارية الحسنـاء الى «رجل» مثله سوى راية هذا الفشل وعلامته

**واذا كانت النهاية قد ساوت بين شخصيتي الاقصوصة فإنهما كما ذكرت متماثلتان منذ البداية برغم التباين الظاهري متماثلتان موقفياً قبـل أي شيء آخـر ساقطتـان في شبكـة تصـوراتهـا النمطية الواهمة وعـاجـزتان عن الانفلات من اسارها. ومن هنا فإن «السيجار» في أحـد مستـويـاتـهـا تجسيـد عجـز هذين النموذجين الانسانيين عن التـواصـل وصـرختهـا طلبا لهذا التواصل في الوقت نفسه، كما انها تشـير الى فداحـة الـدور الـذي تلعبـه هذه التصـورات المسبقة في الحلول دون الانسان والتحقق في تشـويه قدرته على التواصل وفي اصـابتـه بالعجـز والاحباط لالشيء الا لأنه يستجيب لدور مرسوم ويتصـرف وفقـاً لما يعتقـد أو بالاحـرى يتوهم أنها القواعد السليمة للتصـرف معطـلاً بذلـك قدراتـه وملكاته التي لايستطيع بدونها أن يحقق أي تواصل أو ان ينجح في اي مغامرة عابرة.**

اذن فهنـاك خلل ما أصـاب الانسان وأعجزه برغم الظروف التي تبـدو مواتيـة للغـايـة عن تحقيق أي تواصـل حقيقي مع الآخروعن

تفجير قدراته وطاقاته بالمعنى وبالقدرة على الفعل ومن هنا تتساءل الاقصوصة التالية (يموت الزمار) عند سر هذا الخلل ملقية دفقة قوية من الشك الخلاق على الذات والعالم الخارجي معاً داخلة ببطلها في تجربة الشك في الاشياء والتساؤل عن كنهها وتعمد هذا الأقصوصة الى اسلوب البوح الذاتي الذي لا يختفي فيه الكاتب وراء الراوي للافضاء بما يريد أن يقوله كما فعل في الاقصوصة السابقة وانما يتوحد به. نازعاً قناع الايهام عن الاشياء منذ السطر الأول، فارضاً، لمجرد هذا الانتزاع نوعاً جديداً من الايهام الذي يعطي للفن قوة الحقيقة وصلادة الوقائع واقتدارهما على الفعل والتأثير.

ويتساوق مع هذا الايهام الجديد المقلوب بناء أقصوصي تختلط فيه الوقائع بالكوابيس ويمتزج السرد بالتأملات وتلتحم الفانتازيا بالمناجيات والحقائق ويعامل هذا كله بمستوى واحد من التناول الذي لايعترف بأية فوارق بين كل هذه الصيغ التعبيرية وانما يحاولها الى مادة للقص مادة للنص - مادة للواقع يقدم الكاتب خلالها أغنية عاشق يتدله في حب القراءة ويهيم غراماً بالكتابة ويؤمن ايماناً داخلياً عميقاً لايتزعزع بأهمية الكلمة وعظمتها وهي أغنية بالسلب ولكنها أفعل من كل مدائح الايجاب المباشرة السخيفة. لانها تبدأ بالانطلاق من عدم جدوى الكتابة والقرار الفردي الارادي بالتخلي عنها وتنتهي رغم أنفها ومنطقها وكل ما لديها من جد وبراهين الى أن الكتابة والحياة صنوان فالكتابة حياة حتى ولوكانت قدراً أوسجناً لافكاك منه.

فما أن كف الكاتب عن الكتابة وأقنع نفسه بلا جدواها وقرر هجرتها حتى كفت ينابيع الحياة في داخله عن التفجر وأخذ عالمه يضيق بالتدريج وكأن العالم يدعه أويبتعد عنه وهويغلق في وجهه البدائل ويسد منافذ الهرب بالتدريج فأي عمل آخر مستحيل وأي دور اجتماعي آخر عبث اذن فالبديل الوحيد المطروح ليست القيام بعمل آخر وانما اللاعمل واللادور. فالكتابة هي العمل وهي الدور وهي الحياة.. وهذه الكتابة ليست أية «كتابة» والسلام.. ليست كتابة هؤلاء «الكتاب الذين يكتبون كل يوم وعن كل وأي قضية من السياسة الى القصة الى العلم الى المذكرات الى الحب الى الامومة الى.. الى.. الى.. الى اي شيء». (ص٢٩) فهذه ليست الكتابة - الحياة وليست الكتابة الفعل. ولكنها الكتابة الارتزاق التي تشوه وجه الكتابة والحياة معاً.

أما الكتابة. الحياة فأنك ما أن تقرر التخلي عنها تتخلى عنك الحياة ذاتها وهذا هوماحدث لبطلنا فما أن كف عن الكتابة حتى اخذ الموت يزحف وئيداً على جسده ويستولي على أعضائه عضوا وراء الاخر. اذ لاجدوى من حياة كائن لادور له ولاعمل ويتحول الوجود العضوي والروحي معاً الى لحظة موت ممتدة عبر صفحات عديدة يستنبطها الكاتب بصورة تنفض عن الكتابة أي زعم باللاجد وتنفذ من حكلة الموت المتكاثفة الى بصيص الحياة التي تستطيع تبديد ظلمة الموت والاجهاز على جحافله الزاحفة. وكأن الكتابة هي هذا البصيص الذي انهزم أمامه الموت وارتدت بها الى الكاتب الحياة وكأنه ولد من جديد عندما بلغ آخر حدود اليأس.

فالوصول الى حافة اليأس الأخيرة قرين الميلاد أو البعث في هذه المجموعة الجديدة. وقصة (١٩٥٠٢) توشك أن تكون تكملة من نوع فريد لـ (يموت الزمار) او امتداد لخيالها. فها هو انسان (يموت الزمار) الذي خرج من بوتقة الشك العظيم في كل شيء مؤمنا بالحياة متمسكاً بالكلمة والفعل والدور بعد أن أمتحن في حياته وصحته ودوره معاً. هاهويتجسد أمامنا من خلال هذا الكابوس الجديد الذي يصحوبطله من النوم فيجد أنه قد اصبح لا مرئياً ولامسموعاً ولا محسوساً ولا وجود له في هذا العالم الانفتاحي الجديد الذي ضاعت فيه هوية الانسان وتميع وجوده وأنمحى كيانه.

فقد صحا البطل فجأة على عالم يتغير أو بالاحرى يتشوه بسرعة تفوق قدرة البطل على استيعاب فظاظتها من مقدرته على الفعل. وسحب هذه التغير السريع المتعاقب الحلقات في كابوسية لايصدقها أي عقل، الارض من تحت اقدام البطل اذ أخذت بفعله كل المعالم الراسخة المألوفة تتآكل بالتدريج وتتهاوى معها الكثير من المسلمات والحقائق ولايعبأ أحد بهذا التدهور السريع فقد أصابت سرعة التغيير وهوله الجميع بنوع من المبالاة القاتلة التي لاينفع معها حتى الصراخ بأعلى الاصوات وسط زحام الشوارع «يااولاد الكلب. انا هنا الحق لابد أبصق عليكم استمروا غير مدركين أومبالين وكأن لاشيء يخجل وكأن لاشيء يحدث» (ص٥٨).

فقد أصاب هذا التغير الشائه الجميع بنوع من التنويم الجماعي أوفقدان الوعي الجمعي والذاكرة الجماعية.. ومن هنا لايستطيع أحد التعرف على ملامح بطلنا الغريب في عالم جديد يتحول فيه مقر عمله الى شركة انفتاحية ينكر بطلنا أهلها وينكره بالطبع اهلها في اجتماعهم الذي «يضم وجوهاً شقراء وحمراء وبعضها اسمر (ص ٦٢) وجوها وفدت الى مصر البطل فغيرت وجهها وغيرت شركات الانفتاح وبوتيكاته قيمها. ومن هنا كان طبيعياً الا يجد هذا البطل البسيط له، مكانا في هذا الواقع الشائه الجديد. وأن تتحول غرفة عمله الى مباءة لعقد صفقات يجريها بشر آخرون يخضعون لقيم أخرى - أوسمها لاقيم - غير قيمه التي عرفهاواعتادها. واذا كان هو قد انكرهم مرة فقد انكروه عشرات الكرات.. لم تتعرف عليه زوجته ولا أحس به زملاؤه ولا استطاع ركاب الأتوبيس أن يدركوا وجوده ولم يعبأ بأزمته الزحام في الشوارع ولا انفعل لصراخه أي من

أبناء هذا العالم الغريب الجديد الذي أكتشفه فقط عندما مات. عندما أدرك حافة اليأس وقرر الانتحار وقفز من نافذة الدور العاشر رآه جميع الذين لم يعبأوا به اثناء حياته ولكنهم أشاروا اليه. باعتباره «مجهول الهوية» وقيدوا الحادث ضد مجهول وأعطوه الرقم الذي منح القصة عنوانها.

اذن فقد ولد بطلنا في نظر الجميع عندما ادرك حافة اليأس، ويالها من ولادة دامية كان عليها أن تعانق الموت قبل أن يستشرف عتبات البعث الجديد. ولا أريد هنا أن أناقش الدلالات الاليجورية الواضحة التي يشير اليها الرقم الذي اختاره الكاتب لقضيته ولاقصوصته على السواء والذي تتضح دلالاته الأليجورية اذا ما حذفنا منه الصفر لأن مثل هذا التفسير يفقر العمل الفني ويتجاوز عما له من دلالات أكثر عمقا وايحاء وثراء. صحيح أن موت البطل قد ينطوي على موت مرحلة بأكملها أو أن انكاره قد يكون انكاراً للتواريخ أو الوقائع لكن الأكتفاء بهذا التفسير لايأخذ في اعتباره نهاية الأقصوصة الدالة ولا تفاصيل بنائها الفني العامرة بالايحاءات كما أنه يغفل أهمية تعرف الجميع على البطل عندما ارتطمت جثته الهامدة بالارض وتهشمت واغفالهم حتى لأدنى علامات وجوده أبان حياته ففعل الانتحار في الاقصوصة ليست فعل موت ولكنه فعل بعث وميلاد.

فالميلاد على حافة اليأس هو الموضوع الرئيسي الذي يسري في أوصال أقاصيص هذه المجموعة كلها والذي يكتسب مع (أنصاف الثائرين) التي تعد هي الأخرى تكملة من نوع فريد لسابقتها (١٩٥٠٢) ابعاداً جديدة. فحجاج بطل (أنصاف الثائرين) هو أحد التبديات الأخرى لبطلي (يموت الزمار) و(١٩٥٠٢) وهو امتداد خاص لبطل اقصوصة قديمة ليوسف أدريس هي (صاحب مصر) وهي في الوقت نفسه الانسان وفي سعيه الدائم للتحقق وللاعتراف بدوره ووضعه اسهامه. ومصير حجاج وتساؤلاته الملتاعة في نهاية الاقصوصة يشيران بالسلب الى أهمية القضايا التي أثارتها الاقاصيص الثلاث السابقة لأنهما يقدمان لنا ما يؤدي اليه التقاعس عند ادراك حافة اليأس ويبلوران عواقب التخلي عن الجسارة - حتى ولو كانت الجنون ذاته - في هذا العالم الممسوخ بسادته الجدد الذين يجهلون حتى قواعد السيادة نفسها.

فها هو حجاج الذي اكتفى بنصف الغضب وبنصف الاحتجاج وبنصف العقل وساوم على معرفته وعلى خبرته وعلى دوره في الحياة نفسها يجد نفسه ضحية للتخاذل والتخلي عن معرفته وخبرته ودوره ضائعاً بلا مأوى ولاعمل ولا حتى كرامة. فها هو السائق ينتهك حرمته أمام عينيه وهو عاجز عن الذود عنها فقد سقط يوم كبت نصفه الثائر وخضع لأوامر حسن الكبش الجاهل وها هو الجاهل نفسه قبل اي شخص آخر يلومه: «ولماذا لم تعارض الى النهاية لقد كنت أنا افكر في التراجع اذا واصلت أنت المعارضة ولكنك وافقت» (ص٧٨) اذن فمن تنازل لهم بالموافقة هم أول اللائمين ولا سبيل أمامه الآن الا تبكية النفس «لماذا يعرف الخطأ ولا يقول لا، ويظل يقولها حتى ولو قامت القيامة؟» (ص٧٨).

لكن المأساة أنه كان يعرف الخطأ وانه قال لا ولكنها كانت نصف لا، لاهي كاملة. انها لا التي افرغت من جوهرها وتخلت عن حقها المطلق في الحقيقة وتحولت الى نعم. نعم الخضوع والارتزاق والمساومة.. نعم زائفة هي الاخرى لأنها لم تنجح في انقاذ رزقه ولم تساوم على مستقبله وها هو حجاج الذي قامت «الجنينة» على اكتافه والذي بنى كل ما فيها من خلايا وزرائب وغرس كل ما بها من اشجار وأزهار يجد نفسه فجأة في عرض الطريق مع أسرته وأثاثه في سيارة نقل قديمة يقودها سائق أعمى.. هاهو يسلم نفسه للعمى بعد أن كانت الحقائق واضحة ناصعة أمامه فتجنبها واختار دون أن يدري - الظلام والطرق الجانبية المعوجة.

وها هو وقد فقد كل شيء، يدرك الآن أن انصاف الغاضبين وأنصاف الثائرين يفقدون كل شيء وأنه ليس هناك الا أحد خيارين اما الثورة كاملة أو الخضوع الكامل الساحق. وقد طرحت نهاية الاقصوصة هذين الخيارين على شكل تساؤلين: لماذا لم يقتله؟، لماذا لم يكب راكعاً وأمره الى الله ويقبل حذاءه، (ص٧٩) لانه ضيع بالحل الوسط كل شيء فلا هو أنقذ كرامته وحقق ذاته، ولا هو ضمن عمله وجنب اسرته ويلات الضياع والاهانة.. ومن هنا فان (أنصاف الثائرين) تؤكد بطريقتها الخاصة الحلول التي طرحتها الاقاصيص السابقة عليها بل وتبلور الخيار في صورة أحد النقيضين: الثورة الكاملة الكاسحة التي تجهز على هذا الواقع الشائه بقتل سيده الكريه. أو الخضوع الكامل الذي ينطوي على الذل والاستكانة وسيادة الخطأ على الصواب. وهو في الواقع خيار واحد.. خيار التحريض على القتل والتغيير الجذري.

والقتل - الثورة القتل - التغيير الجذري هو الذي يعطي الاقصوصة التالية عنوانها (اقتلها) بل ويعطي هذه المجموعة بأكملها عنوانها واذا كان الانتحار في هذه المجموعة وكما تصوره (١٩٥٠٢) نوعاً فريداً من البعث أو الميلاد فإن القتل أيضاً فعل من أفعال الخلق أو الاخصاب فقتل حجاج لحسن الكبش ينطوي على حياة الارض وخصبها وفي غياب فعل القتل هذا موت للارض ولحجاج وحتى لحسن الكبش نفسه على مستوى من المستويات وستتجلى لنا أبعاد فعل القتل ودلالاته المختلفة حينما يطرح هذا الفعل لاكاحتمال من خلال تساؤ ل تحريضي في نهاية الاقصوصة كما

هو الحال (انصاف الثائرين) وانما كفعل يسيطر على الاقصوصة بأكملها من البداية والى النهاية كما في (أقتلها).

وتبدأ (اقتلها) بنوع من طقوس التعزيم الدقيقة التي تستحضر لحظة القتل بتفاصيلها المتناهية الصغر حتى تصبح واقعاً أو حاضراً لاعلاقة له بالماضي ولا بقوانين التذكر أو قواعد التداعي وأهم من هذا كل لاعلاقة له بقوانين الواقع الخارجي ومواضعاته. انه طقس تعزيمي «يشكل من الماضي حاضراً في قلب الحاضر الدائر» ويصبح باستطاعتك فيه «ان توقف او تبطئ من دوران أيهما، الماضي أو الحاضر والاسراع بالآخر لتصنع من الزمن عجينة لها ما شئت من سمك، ومن المكان مساحة لها ما شئت من حيز الذرة فيه في حجم المجموعة الشمسية والمجرة فيه تستطيع أن تصغرها بأصبعك الى اقل جزء ممكن» (ص ٨٤)

واذا كان هذا الطقس الفني ينطلق من الغاء قوانين الزمان والمكان لاستحضار اللحظة الاقصوصية وتجسيدها - ولا اقول سردها - من خلال الانتقال الحر بين الضمائر وخاصة الثالث والثاني في القص فإن تلقي هذه الاقصوصة الجميلة الثرية لابد هو الاخر أن يستجيب لقوانين هذا الطقس الجديد والتي تسنها الاقصوصة ذاتها على امتداد نموها وتطورها من خلال خلقها لهذا المناخ التنويمي الغريب الذي تصبح فيه للوقائع الصغيرة قوة الاقتدار المحتومة التي لافكاك من قبضتها والذي تنهض فيه الحتمية على اسس لاعلاقة لها بالمنطق السببي أو التسلسل التقليدي وانما بمنطق داخلي أعقد يستمد قوته من الابعاد الفلسفية - ولا اقول السياسية - لموضوع الاقصوصة ومن ترابط جزئياتها داخلياً.

**في هذا المناخ التنويمي الغريب الذي يؤسس فيه الكاتب اقصوصته على التخوم الفاصلة بين الحلم والواقع بين الفنتازيا والوقائع الصلدة تقوم اللغة بدور اساسي. فاللغة هنا ليست لغة الشخصية وحدها ولالغة الموقف وحده وانما هي لغة الشخصية في الموقف. فلغة البداية التغريمية غير لغة الوسط السردية غير لغة لحظة اللقاء بين الحبيبين ولكن خافضا بصره أو رافعه كان لابد ان تلتقي العين بالعين مرة. وهذه المرة دق قلبان. قلب من فولاذ عمره مادق وقلب من الوجد ذاب حتى أصبح كالعهن المنفوش (ص ٩١) غير لغة لحظات التواصل» أربع عيون وكل ما سواها عدم.. كل شيء.. حتى نفسيهما اصبحتا عدما وارادتهما عدما فالوجود الوحيد صانع الحدث الصاعق رعدة اللقاء وبرقه والجذب.. الجذب الذي أبداً لايقاوم (ص٩٢) غير لغة الامر الصارم بالقتل كانت الكلمات ثابتة هامسة كل كلمة منها كفيلة بخرق القائم بين الدنيا والاخرة (ص ٩٤) غير لغة لحظة القتل غضب، كما لم يغضب في حياته، غضب أحمرت الدنيا أنزفها من فرط غيظه كل دم الظهيرة الحمراء» (ص٩٧) «غير لغة لحظة انفثاء الغضب والتراجع ومن بين أحداثه وغاباته بدأ شيئاً فشيئاً رغما عنه ثم برضاه ينبت ويصعد ويكبر ويعلو بدأ شيئاً أخر غير عقله حكيماً جدا يحبو عجوزاً جداً يولد» (ص٩٩).**

وهذا التغير الواضح في المفردات والتركيب والايقاع هو اداة (اقتلها) للخروج من دائرة المواضعات الاقصوصية والواقعية معاً وتأسيس نوع جديد من الكتابة لاتقتصر فيه وظيفة اللغة على ايصال دلالاتها السيمانتيكية - أي الخاصة بالمعاني - او حتى على بناء مجموعة من الايحاءات كما هي الحال في اللغة الفنية بصورة عامة وانما تتجاوز هذا كله دون أن تتجاوز عنه بالطبع الى خلق عالم متكامل له قواعد الاحالة الخاصة به، والى تأسيس مجموعة من القيم الجمالية والدلالية وأهم من هذا كله تأسيس منطق خاص يثري فاعلية الاقصوصة ويغني عالمها الداخلي في الوقت نفسه.

ولهذا كله لايصلح مع (أقتلها) التفسير التقليديراده، ليستطيعوا ان يسهموا في الدفاع عنه وعن مستقبلهم وعن مسيرة ثورتهم العملاقة..

**ومن البداية لابد أن نشير الى ان غموض بداية (اقتلها) ونهايتها لها دور كبير في فهم القصة كما ان ترتيب وقائعها او بالاحرى نسق حبكتها البنائية له هو الأخر أهمية بالغة في فهم أو استيعاب الحكاية التي ترويها لنا هذه الاقصوصة الشائقة ولابد أن افرق اولاً بين مصطلحي القصة أو الحكاية وهما مصطلح واحد في الواقع يقصد به ما تريد قصه هذه الاقصوصة او حدوديتها فهي النص الذي يواجهنا على الورق بما فيه القصة التي يرويها علينا واسلوب قصها أو حكايتها وترتيب هذه القصة داخل الحبكة وهو ترتيب لا علاقة له بترتيب حدوث الوقائع وانما له علاقة وثيقة بما تريد الاقصوصة - لا القصة - أن توصله الينا.**

**وأول ما تستهدف توصيله الينا هنا هو أنها برغم دورانها حول لحظة القتل التي لانعرف حقيقة ان كانت تمت كلية أم أنها أوقفت في النهاية قبيل اتمامها ليست بأي حال من الاحوال قصة قتل وانما هي قصة ميلاد. لاميلاد مصطفى وحده وانما ميلاد مصطفى وسوزان معاً أو ميلاد كل منهما بالآخر وفي الآخر وللاخر. وهو ميلاد تؤكده بداية الأقصوصة بنفس القوة التي تؤكده بها نهايتها وتشير كل جزئيات الأقصوصة الواقعة بين البدء والانتهاء الى دلالات هذا الميلاد وطبيعته والى الكثير من القضايا والهموم الاساسية في الواقع**

**المصـري عنـد كتـابهـا سواء أكـانت هذه القضايا والهموم فكرية أو اجتماعية أو سياسية .**

وهي في الـوقت نفسـه التجسيـد الاكمل لفكرة الميلاد عند حافة اليأس فقــد بلغ مصطفى ذروة اليأس في اللحظـة التي أقـدم فيهـا استجـابـة لأوامـر شيخـه الجليـل ولكن ضد كل ما فيه هو نفسه من عقـل وحيـاة وحكمـة على قتل الانسانة الوحيدة التي خفق لها قلبه الفـولاذي الـذي مات في وهـاد التعصب وولـد في ساحة الحب وفي ضوء التواصل الانساني بلغ ذروة اليأس حينما كان رده الوحيد على ثقتها به واستسلامها له هو الغضب الطائش ومع أن قطع شوط هذا اليأس حتى نهايتـه أبصـر بشـائـر الميلاد تولد فيه وبه وفي حبيبته وبها أيضاً فخرجا معا من شرنقة هذا اليأس كائنين جديدين .

وفي هذا الميـلاد تتـوحد النقائض الايديولوجية والنوعية في مزيج جديـد صهـرتـه هذه التجـربـة الفنية الشائعة لتنتج بصيص الضوء الأسـاس في قتـامـة هذا العـالم الاقصـوصي الذي لايتحقق إنسانه ولايظفر حتى باعتراف الآخرين بذاته ومعاناته وانجازاته . ويبدو ان يوسف أدريس لم يكتف بهذا البصيص الاخـير في مجمـوعتـه . وربما قد هالته قتامة عالمها فقرر أن يضيف اليها في النهاية اقصوصتين هما (صـح) و(البطـل) من اقـاصيص مجمـوعتـه القـديمـة (البطل) في الخمسينـات ليـؤكـد أن ثمـة أمـلاً في الفعل والانجاز وان ثمة فعلاً لايزال أو وكأنه يريد ـ وان كنت لا أوافقه على ذلك ان كان هذا حقاً ما اراده ـ ان يقول ان الطريق بعد هذا الميلاد الجديد هو نفس طريق الفعل الانساني البسيط المباشر والذي انتهجته الشخصية الاساسية في اقصوصتي الخمسينات الاخيرتين .. هو نفس طريق الخمسينات .

**ولااظن أن طريق الثـمانينـات سيكـون بأي حال من الاحـوال تكـراراً للخمسينـات ولا حتى للستينات وانما سيكون طريقاً فريداً ومغـايـراً كالطـريق الجـديـد الـذي انتهجته الاقصوصة ذاتها وهي تصـوغ عالم (اقتلهـا) بطـريقـة ما كان لاقصـوصـة الخمسينات أن تفعلها. ولابد أن كان لهذا الميلاد الجديد أن يحقق ذاته أن يكون في ثراء وكثافة ووعي (اقتلها) الاقصوصة بذاتها وبنائها ولغتها الادائية والفنية على السواء .**



# قصائد منقوعة بالدم

عبد الجبار داود البصري

**ليث الصندوق شاعر دخل الحياة الادبية في ركاب الحرب وتطوّر بتطوّرها فهي التي ألهمته «قصائده المنقوعة بالدم». وقادسية صدام كمرحلة وكميدان غنيّة بالتجارب والمعطيات فقد أثارت الحماس القومي، وابتعثت الامجاد والبطولات التاريخيّة، واستطاع الشاعر والقاص والمسرحي والفنان التشكيلي والموسيقار أن يتناولها من زوايا متعدّدة لأنها ذات زوايا متعددة.**

وقصائد منقوعة بالدم وان كانت مستوحاة من الحرب إلاّ أنّها لا تغطي كل تجاربها فعدا قصيدة او قصيدتين تبدو تجربة الصندوق وكأنّها تجربة منقاة من بين مجموع ما في أهاب الحرب وبتعبير أدقّ هنالك تجربة سائدة في ديوانه تركز على ظاهرة الشهادة بحيث يصحّ القول انّه يعزف على وتر واحد.

والعزف على وتر واحد وان كان يتّسم بالتكرار إلاّ أنّه قد يؤدي الى التخصص وبالتالي تكون المعالجات شموليّة وتتعمق الرؤية قصيدة بعد أخرى طلباً للتنوّع وهرباً من الرتابة التي يُحسّها الشاعر قبل المتلقّي.

ويُخيلّ لي أنّ تجربة الصندوق تغلّبتْ على خطر الرتابة وتجاوزتْهُ بتحوّلها الى تجربة ذات وجوه متعدّدة فالشهيد مرة هو الصديق الذي تربطنا واياه ذكريات مشتركة وطموحات مشتركة، والشهيد مرة ثانية هو الملاك والنيزك، والشهيد مرة ثالثة هو الفارس الذي كبا فرسه، وهو الجندي المجهول تارة وهو مازن ابن عبدالله السبتي تارة أخرى.

وبسبب وجود تجربة سائدة في قصائد الصندوق فانّ هذه القصائد تبدو وكأنّها ذات صلاحية للتجمع والتشتت، فقصار القصائد يمكن ان تتجمع مكونة قصيدة مفصليّة طويلة ذات نفس ملحمي كقصيدة «في ظلال اللهب» التي تتكون من ثمانية مقاطع نشرت في أوقات مختلفة مستقلّة بالعناوين التالية:

الرصاصة، قصيدة اولى عن الحرب، قصيدة ثانية عن الحرب، قصيدة ثالثة عن الحرب، غيمة تمطر ضوءاً، الشوكة، الأمل، الأسئلة.

وكذلك قصيدة «قصيدة منقوعة بالدم» التي تتكون من ستة مفاصل هي: ليلى التي تنتظر، السؤال، بعض أسرار الدماء، النماء، رغوة الدم، دعوة الى الايراق،

وطوال القصائد يمكن أن تتناثر الى عدد من المفاصل يُكوّنُ كلُّ مقطع مفصلي قصيدة مستقلة كقصيدة عراق الأهلّة، والجندي

المجهول.

وللشهادة في شعر الصندوق معانٍ متعددة.. فمن معانيها السموّ والرفعة بعيداً عن الواقع..

**لا تتوقف عن الطيران**

**ولكن تريّث**

**وأنت تشق الى الغيب سترا**

**وتهتف في كل أعمى**

**وتقتاد شمسك نحو القمم**

**وعينيك نحو الحقيقة**

**تريّث لتبتديء الرحلة السامية**

**رحيل الصلاة مع الفجر نحو الضياء الأبيد**

**رحيل دمٍ ناضجٍ طيبٍ فائر**

**رحيل انطلاق.... ص٢٢**

ومن معانيها الاضاءة.. فالشهيد قمر في ليل الاحياء، وفجر يشرق في أعقاب الظلمة

**هل تكفي الطلقةُ لليل؟**

**والفجر لأغنية سوداء؟**

**أنت غربت كما تغرب نجمةْ**

**وحملتَ على متنك كل هموم الدم**

......

**وتركت لنا كل غبار الأفق**

**أنت على الأفق أم النجمة؟**

**أنت على العين أم الدمع؟.. ص١١٢ - ١١٤**

والشهادة رعب في قلوب الأعداء.. فانّ صورة الشهيد وثيابه تظلّ تطاردهم في يقظتهم ومنامهم.

**ثيابك خفّاقة**

**فوق مستشفيات الذين انتهوا**

**بعد ان قتلوك**

**أرادوك أن تتنحّى**

**فلم يبق من يأسهم غير فرع هزيل**

**أرادوك أن تنتهي**

**أرادوك صوتاً فكنت نزيف الصدى ص١١٩ - ١٢٠**

والشهادة صراع مع الموت وتحدٍ للمصير يكون الشهيد فيه هو المنتصر

**ظلّ الموت يراوغ**

**والانسان يقاوم**

**والأمواج بدون سرور**

**تتصارع في قاعٍ مغلوق كمحارة**

**ظلّ الموت يصنعُ أسلحة**

**ويقيم قلاعاً**

**والانسانُ يفر وراء الأمواج**

**ويفكرّ في كلّ الأبواب الموصودة**

**بالأفكار البيضاء... ص١٠٧**

والشهادة مرحلة من مراحل العلاقة الانسانيّة تتوّج جميع ما تقدمها وتفتح باباً لمرحلة الخلود

**عندما اندلعتْ ليلة السبت أقسى المعارك**

**ودّعْتَني والتفتَّ الى آخر**

**ثم قبلْتَ ثالثنا وانتفضتَ كغصن طريّ**

**يبزّ الربيع بقشرتِهِ اللامعة**

**ويحمل أولى زهيراتِهِ والثمار.**

**وقلتَ: «وداعا**

**اذا عدتُ لابدّ أن نتدفّأ بالنار**

**مجتمعين**

**وإنْ متُّ لابدَّ أنْ تذكروني»**

**وبعدك جاءت غيوم الشتاء**

**وأطفأت النجماتُ قناديلها**

**وكنتُ بعينيك أبصر وجهي**

**يغرق بين الدموع.... ص٢٥ - ٢٦**

والشهادة بعد كل هذا وذاك أمل في نفوس الأحياء ووعد ينتظرهم وربيع جديد.

ألا فانتفض وعُدْ للمبازل حيث الطمى، والعراك،

وحيث المواسم غافية في ربيع الدموع

عرفناك حين افتقدنا الربيع

عرفناك...

كنت ربيعاً جديداً ص١٢٣

واذا كان تنوّع معاني الشهادة هو المتغيّر الأول في الموضوع الشعري عند ليث الصندوق فإنّ تنوع اللقطات الوثائقية يأتي بالدرجة الثانية بعده.. ومن هذه اللقطات التأكيد على اليوم الذي اندلعت فيه أقسى المعارك:

**عندما اندلعت ليلة السبت أقسى المعارك**

**واتسعتْ مَعْ صَدى الانفجار على البدر هاله**

**وانتعشتْ وردةٌ لم تحسَّ أمان العطور**

**ولمّا تواصلْ رحيلَ المعاناة مابين جدْب السواقي**

**وخصب المحارق.... ص٢٤**

ومن هذه اللقطات الاشارة الى العملية الجريئة التي قام بها

الجيش العراقي في عبور نهر الكارون . .

**جسورٌ على الضوء معقودة**

**جسورٌ لنا ،**

**وجسور لهم كلّها من حديد**

**ولكنّ جسراً بنيناه من عظمنا**

**سوف يوصلنا بالفؤاد**

. . . . . .

**وكارونك المتدفّق من زبد الغرغرة**

**قرّر مجراهُ عَبْرَ الضلوع . . ص٥٤ ـ ٥٥**

ومن هذه اللقطات الاشارة الى كسر سدود الماء في محاولة لاعاقة تقدم الجيش العراقي . . والتي لم تُجدِ العدو نفعاً .

**الأرض لا تلقي الى غيري يدا**

**لاترتضيه موئلا ، وأبا**

**وعلى حدود شفاهه تنسى الكلام**

**فليغرقوا قيعانها سيلاً وقيحا**

**فعلى مقالعها مطاف نجومنا**

**وعلى اصابعها سيكون من ايماننا**

**فيض الندى . . ص٨٢ ـ ٨٥**

وأخيراً فإن العراق لم يُرد الحرب وانما فرضت عليه . . وهومن اول يوم من ايامها وحتى الآن مازال يرفع شعار السلم ويطالب بوقف الحرب واعطاء كل ذي حق حقه والاعتراف بهذه الحقيقة يأتي في مقدمة وثائق قادسية صدام .

**أنا ما جئتُ الى الحربِ ولكن هي جاءتني**

**فألقتْ رأسها فوق ذراعي**

**واحتمّتْ من وابل الغيث بسقفي**

**ثم فضّت كيسها المملوءَ في جيبي**

**شظايا ورجوما . . ص٦١ .**

ومن ثوابت البنية القصائدية في ديوان الصندوق اعتماد شكل أوّلي من أشكال موسيقى الشعر الحر التي تعتمد غالباً على تكرار أبسط أنواع التفاعيل كتفعيلة الرجز والمتقارب والمتدارك ودون أن تعبأ بأيّ نوع من أنواع القوافي حتى تلك التي يعتمدها روّاد الشعرالحر . .

كما أنّ كثيراً من مفرداته اللغويّة تبدو وكأنّها أحد تلك الثوابت كالغيمة ، والدم ، والورد ، والشروق ، والقمر ، والنجوم والاسرار والأمواج . . ودون أن تكون وراء هذه الثوابت اللغويّة طموحات رمزيّة .

ومن ثوابت الصندوق كذلك الخطابيّة التي تجعل بين الشاعر وموضوعه مسافة تقصر حيناً وتطول حينا آخر . . وتظهر هذه العلاقة بوضوح في كثرة استخدامه أدوات النداء ، وضمائر الخطاب والرؤية خارج الذات .

وربّما كانت قصيدة «وردة على ضريح الشهيد . . ص٨٩ ـ ٩١ من بين أفضل قصائد الصندوق تلخّص كل ثوابته البنيويه ومتغيّراته المضمونية . . وهي من قصائده التي لم تطل معتمدة على الحشو ، ولم تقصر معتمدة على قوّة الاشارة . وانما هي كحبيبة الشاعر القديم لا يُشتكى قِصَرٌ منها ولا طولُ وقد حاول فيها الخروج على الموسيقى السائدة ، تبدأ القصيدة على النحو التالي :

**وردتي لا كالورود**

**وردتي وهج وشوق ووفاءْ**

ثمّ يحاول أن يوضح في المقطع التالي ارتباطها بذاته :

**وردتي منّي**

**فما الشوك سوى عظمي وما قلبي**

**سوى بعض التويج**

**والندى المنساب ما بين الكؤوس**

**انّه دمعي وروحي ودمي الهاتف باسمي**

وفي المقطع الثالث يؤنسن هذه الوردة ويجعلها تمارس كلّ ما يمارسه الانسان . .

**وردتي لا كالورود**

**انها تنطق مثلي وتغنّي وتحب**

**وتقود الرياح نحو الذكريات**

**فتغذّيها بنارٍ بجروحٍ لم تذق بعد النَدَمْ**

وفي المقطع الرابع تبرز الخطابية بشكل اكثر وضوحاً وبصورة مباشرة

**وردتي فجر يحاكي رعشة النجمة ما بين يديك**

**ورضيع يتلهى بالدُمى ، ينساقُ كالحلم وراء الدفء**

**يحبو في هدى دمعك كالضوءِ**

**ويغفو ناسياً كلّ الألمْ**

وفي ختام القصيدة يواصل خطابه للشهيد ويتواضع حيال عظمته :

**ليس غير الزهر عندي**

**ولذا حين أخلّي زهرتي بين يديك**

**فأنا أسقيك كأساً لا تجفّ**

**واسميك باسماء النجوم**

وأخيراً في ديوان الشاعر أخطاء مطبعية تسيء لموسيقاه أحياناً ، ولصياغته اللغوية أحياناً أخرى وقد لا يعتبرها البعض أخطاء مطبعية لانها تتكرر في اكثر من قصيدة . .




# ارخبيل الصمت

## للشاعر محمد جميل شلش

د. كمال نشأت



إن ديوانه الجديد يتراوح كعادة اغلب دواوينه السابقة بين الشكلين العمودي والحر، وهو شاعر صاحب ممارسة طويلة في كتابة القصيدة العمودية. والملاحظ ان جيل الشعراء الذين كتبوا هذه القصيدة وانتقلوا منها الى شكل القصيدة الحرة كانوا الشعراء الرواد لا لانهم كانوا الاسبق زمنيا في كتابة هذه القصيدة الجديدة ولكن ابتداءاتهم كانت قوية نتيجة المعاناة والممارسة في كتابة القصيدة العمودية التي استعير هنا قولة بول فاليري عن الشعر: (الرقص في السلاسل) فان كانت كتابة الشعر هي رقص في السلاسل فالقصيدة العمودية العربية هي الاولى بهذا التعريف.

والملاحظ ان شلش يلجأ الى «العمودية» حينما يكون للموضوع (جلال)، وهو يلجأ الى «الحرة» حين يغلب على موضوعه (الجمال) والتفرقة بين الجليل والجميل قديمة. فكل ما يحمل معنى الجد والاهمية بحيث يستجلب مشاعر الاحترام او الرهبة اوهما معا يدخل في نطاق (الجليل)، وكل ما يثير في النفس الاحساس بالحياة والانطلاق والاستبشار يدخل في نطاق (الجميل) فمشهد طلبة الكلية العسكرية وهم يسلمون العلم الى زملائهم طلاب الوجبة التالية ويؤدون قسم الاخلاص للوطن او مشهد جنازة مقاتل شهيد مشهد (جليل) ورؤية اطفال يجرون ويمرحون في حديقة اورؤية القمر المطل في ليلة صيف مشهد (جميل).. واقرب الاشكال الشعرية الى الجلال شكل القصيدة العمودية الذي لا يموت ابدا في يد الشاعر المقتدر مهما جدت اشكال (الموشح او الحر)، ذلك ان ما فيه من وقار وما انطبع في داخل نفوسنا من نماذجه القوية جعله الشكل الاكثر استجابة اذا وقف الشاعر امام جمهور، وقد اثبتت تجارب (المربد) المتتالية هذه الحقيقة. وقديما احس اجدادنا الشعراء ان المدح والرثاء وهما موضوعان جليلان، يحتاجان الى البحور الطويلة وان تجارب النشوة والفرح والانطلاق تحتاج الى البحور الراقصة او القريبة منها.. ومحمد جميل شلش قد لمس بذوقه الحساس هذه المسألة فتراوح شعره بين الشكلين العمودي والحر كما قلنا فهو يكتب في العمودي «جيش العراق سلام المجد» و«سلاما ياعراق» و«ياجلال الحق - الى روح المناضل العربي الشهيد صلاح الدين البيطار»، وهو يكتب في الحر (تداعيات في زمن الصمت) و(البحث عن نهاية) و(مطر) و(سيدة الاحزان) مثلا، وليس معنى كلامي هذا أن شلش قد وضع حدا فاصلا بين الشكلين وما يعبر من خلالهما عن تجارب شعرية، ولكن اريد ان اقول إنه يلجأ بحسه الشعري الى الشكل العمودي حينما يحس جلال الموقف كما نرى في حديثه عن الجيش العراقي اورثائه للشهيد البيطار. ان شاعرنا في

الشكلين صاحب اسلوب مبين، لا ضعف فيه ولا ركاكة، ولا نثرية معيبة . . .

يقول في العمودي في تحية الجيش الباسل:

يا أيها المتجلى فوق صهوته
وسيفه في سماء الحق منجرد
وعينه للغد المأمول شاخصة
وفكره كشعاع الفجر متقد
وزنده المؤمن الحالي بسمرته
من بحر ذي قار يستسقي ويرتفد
اذكيت جمرة جيل . . غير مكترث
بالنازلات . . وماتسقي وما ترد

صنت العراق . . فيا ارواحنا انسفحي
على ذراه . . ويا اعداءنا ارتعدوا

ويقول في الحر:

ادخلتني في قلبك المجنون ثم رحلت عني
ودخلت قلبي، واستبحت حماه . . ثم رحلت عني . .
وظننت يا ليلاي بعد هواك أني
بسوى عيونك لن اغني
وظننت ياليلاي أني
سأعيش في الاحياء ميتا دون شاهدة
وإني . .
سأموت في صمتي وحزني
سأموت ثانية . . لاحيا ثم أرحل . . .
ثم احيا . . ثم ارحل
خاب ظنك . .
خاب ظني . . .

انه يملك - كما نرى - حسا موسيقيا يعرف كيف يتعامل مع الالفاظ، واذا كان الرمزيون الغربيون يلغون الافكار والصور من القصيدة، ويطمحون الى ان تصل الى مرتبة القطعة الموسيقية وتكون مثلها بحيث تفقد الالفاظ معانيها ولا يبقى منها الا وجودها الصوتي وبذلك تصبح القصيدة موسيقى خالصة (هناك محاولات علمية لترجمة المعاني والافكار بالموسيقى اعتمادا على تأثيرات من التلوين والالقاء والنبر وبعض الباحثين مقتنعون بان مباديء الثورة الفرنسية انعكست في موسيقى بتهوفن وهناك كلام عن «امبريالية» ريتشارد شتراوس الالماني، وصوفية رحما نينوف الروسي - مقال التصوير والتعبير في الحان سيد (درويش - للدكتورة سهير عبدالفتاح مجلة العربي - العدد ٢٨٩ - كانون اول ١٩٨٢ - ص١٤٢)، وعلى الرغم مما أراه من مغالاة في رأي الرمزيين، فان الحقيقة الساطعة هي ان الشعر ايقاع في المقام الاول . . من هنا كان السجع وسيلة الكهان في الجاهلية للتأثير في مشاعر الناس . . وكانت (التعازيم) ذات الايقاع الخالية من المعاني وسيلة المحتالين باسم السحر والدين في التأثير على البسطاء، ولذلك استقرت الحقيقة الشعرية الخالدة (الشعر ايقاع جميل)، وهي الحقيقة التي تفسر لنا ضعف تأثير شعر عبدالرحمن شكري وإن كان من اكبر المجددين في مستهل القرن العشرين باتجاهاته وتجاربه الشعرية الجديدة التي لم يلتفت اليها اغلب معاصريه، والسبب نفسه يقف وراء فتور شعر العقاد وجميل صدقي الزهاوي.

ان محمد جميل شلش شاعر غنائي، والغنائية صفة اصيلة في الشعر اذ أنها تعتمد على شيئين:

**١ - التغني بالتجارب الشعرية الخاصة وهوطريق الشعر العربي كله باستثناء محاولات كتابة المسرحية الشعرية كما هومعروف وكل ما يقال في السنوات الاخيرة ماهو الا شعر غنائي في المقام الاول مهما حاول التستر وراء اقنعة ومعروف ان الغنائية لم تمنع الخروج من تجارب الذات الشاعرة اومزجها بتجارب خارجية تمس المجتمع مثلا، وهل ينسى هنا اروع ما كتب السياب (أنشودة المطر)؟**

**٢ - الاحتفال بالايقاع وهوميزة الشعر الخالدة عبر الاجيال.** صحيح ان هذه الميزة قد جوبهت بهجوم من اتباع اليوت، وحاول البعض الابتعاد عنها فوقعوا في النثرية المسرفة، والذهنية الباردة، ذلك ان العاطفة - اية عاطفة - تعلن عن نفسها من خلال موسيقاها الخاصة . . انها حقيقة اخرى من حقائق الشعر، والشاعر الذي يملك حسا بكيمائية الايقاع في لغته القومية شاعر ناجح، ويؤكد هذا القول ترجمة الشعر التي لا تستطيع ان تنقل الا المعاني والافكار والصور، اما ايقاع القصيدة الخاص في لغتها القومية التي كتبت بها، والذي يلعب دورا هاما في تصوير الجو النفسي للقصيدة، والذي يحمل ظلال المعاني والعواطف فيضيع، لانه من الاشياء التي لا يمكن ترجمتها. لقد كان بعض الشعراء يظنون تحت تأثير مدرسة اليوت - أن الغنائية سبة . . لا . . فالشعر الانجليزي نفسه قد رجع اليها منذ حوالي ثلاثين سنة. بعد ان انحسرت موجة اليوت، وذلك بتأثير التيار الشعري الرومانسي الذي قاده جيل من الشباب والذي اسموه (الحركة)، فالناس قد ضاقوا بعقلانية اليوت واستعراضاته الثقافية وألغازه، بينما هم يحتاجون الى (القصيدة - الواحة) التي يستريحون اليها في صحراء هذه الحياة الكاتمة للانفاس . . إنهم في حاجة الى «القصيدة - الحلم» لا «القصيدة - اللغز»، . . . القصيدة التي تريح اعصابهم ولا تتعبهم بالتفكير في المعاني الغامضة، والرموز، والالغاز والاشارات الى اساطير واسماء ومواقف من تراثهم اومن تراث البشرية اذ هم لا يملكون الوقت ولا الاعصاب ولا الهدوء الذي يتيح لهم ذلك، فالحياة في هذا القرن وخاصة في

السنوات الاخيرة قد استهلكت الانسان، وكل فرد لديه من الهجوم ما يكفيه، من هنا كان الاقبال على الفن المشرق الواضح ومن هنا كانت العودة الى الرومانسية التي زرعها الشعراء الانجليز الشباب فوق قبر اليوت ومدرسته!

●●●●●●

تلفت ظاهرة (التوحيد) نظر محمد جميل شلش، فهو يقول:

احببت في وصالك
كل نساء الارض
كل المهج الحرة..

ويقول:

يا رجلا
تتوحد فيه الاشياء
تتجسد فيه الاسماء

ويقول:

إن الحب طريق الشهداء
وان الحب يوحد كل الاسماء
ويجمل كل الاشياء

هل هي الفكرة الطافية فوق تيار الذهن تفرض نفسها فتنزلق الى سن القلم؟ أم هي فكرة مركوزة في الطبع وصورة مصغرة لاحساس صوفي بسيط ينزع الى التوحد؟

ان التوحيد يهدم الحواجز فالثوري هو العاشق وقد يبدو الاثنان متناقضين في النظر السطحي، ولا تناقض بينهما في الحقيقة فالثوري محب للحياة في أنقى صورها، وهو لحبه الشديد لها لا يرضى أن تكدرها شوائب من ظلم او اضطهاد او كبت حرية.. انه يريدها لنفسه ولغيره من الناس نظيفة تليق بالبشر، يسودها الحب وتظللها الكرامة، وهنا يلتقي الثوري بالعاشق الذي يحب الحياة والحرية والمستقبل الاّ من السعيد في ظل امرأة..

من هنا قال شلش:

يا ثوار العالم،
من منكم يحمل في الرأس
نقاء الثورة
ونقاء العشق؟
يا عشاق العالم
من منكم يحمل في القلب
نقاء العشق
ونقاء الثورة؟

والثوري يحب الحقيقة، والحقيقة دائما فطرية عارية بعيدة عن «الديكور» ولذلك فهو يكره الزيف الذي تمثله الحضارة الرأسمالية الحديثة:

حلو هو الرحيل في اجنة الزهر
لكنما الرحيل عبر القلب
يعني الموت..
يعني انتحار الحب.. والتبدد ـ التلاشي
في زمن المدينة ـ الحضارة.

ولكن شاعرنا لا يتابع منطق القصيدة الفني، فهو يفسد نهايتها بتعابير عرفناها عند شعراء مجلة شعر... فسترى (الموت ـ النبحث ـ التمنحك السعادة..).

على انه في ديوانه هذا يتابع خطاً كان قد هم به مقتدرا في ديوانه (سبع سنابل من نيسان).. ان شاعر القصيدة العمودية الطويل النفس يمكنه ان يلخص التجربة الشعورية في ابيات قليلة، انه يمشي في طريق قريب من طريق الشاعر (سفيرس)، ولقد استطاع شلش ان يتصيد تجارب ويحبسها في عدد قليل من الالفاظ وان اسماها «رباعيات»... انها لوحات متكاملة تعتمد الرمزية الشفافة المتكئة على التراث كما نراها في قوله الماتع:

«من ها هنا حطين»
رأيته يصهل في هضاب كردستان
مبحوح الصدى.. حزين
يلعق في عمان من جراحه
معفر الجبين.
رأيت في ليل الاسى
مهر صلاح الدين...

ويمتد نفس الخط في ديوان (ارخبيل الصمت) فتراه يقول:

في جانب الكرخ
عرفنا الهوى
وفي هوى «ليلى» عبدناه
وبين «بيروت»
وسقط اللوى
ضاع
وماكنا اضعناه

الا انك تنكر قوله في قصيدة صغيرة اخرى بعنوان «دار سيزيف».

يادار سيزيف
اشهدي أننا
للحب نحيا.. عربي المذاق
يحرقنا الوجد، ونبقى على
دين الملايين.. رفاقا.. رفاق

فقد جعل لسيزيف دارا، وبدأ قصيدته بتوجيه الحديث اليها، ولست ارى صلة بين (دار سيزيف) وبين اخبارها اننا نحيا للحب العربي واننا نبقى على دين الملايين رفاقا كما يقول. والقصيدة مع قصائد اخرى صغيرة مكتوبة عام ١٩٨١ ولو كانت قديمة أيام حمى سيزيف الذي لم تخل قصيدة من اسمه في فترة من الفترات لكان هناك مبرر على الاقل ولكن ان يذكر سيزيف وداره بعد انتهاء هذه الحمى فشيء بعيد عن التوفيق تماما. لقد استهلك اسم سيزيف وفقد كل قدرة على الايحاء. بل لقد اصبح مجرد ذكر هذا الاسم مبعث ضيق وملل!

ولكن سرعان ماتدخل جو الشعر، اذ تقرأ قصيدته الى زوجته (الى أم ريا) فقد كتبها وهو في تونس، يحس بعده عن الوطن، هذا البعد الذي شد اعصابه او تارا فغنى وحدته وغربته في ليلة ممطرة، والمطر يلقي جوا من الكآبة الشفافة على النفس الحساسة، ونفس الغريب مهيأة للاسى لأول طرقة على بابها. من هنا كانت زفرته في قصيدة (مطر):

انها الليلة تمطر
وانا امتد في الغرفة
مخذولا.. وحيدا..
إنها الليلة تمطر
قلقا
حزنا
وموتا وكآبة
انها الليلة تمطر...

واذا كانت الليلة الشاتية تكرب الشاعر الحساس فماذا يقول حينما يتذكر في هذه الغربة رفيقة حياته وأم اولاده وهو بعيد عنهم:

آيا «أم ريّا» ماسلوتك ساعة
ولكنما الايام غيرن حاليا
خطرن مع العشرين بيضا غوانيا
وكشرن في الخمسين سودا سعاليا
اجلك زوجا برة ورفيقة
واما حنونا اين منها حنانيا
وانبيك اني إذ تحملت راحلا
حملتك ما بين الضلوع مناجيا
فقد كنت درعي حين ارمي واتقي
وقد كنت لي بيتي... وكنت عراقيا
وقد كنتما في غربة الروح انتما
دوائي ودائي في الهوى وملاذيا

ولشلش قصيدة بعنوان (امرأة من دخان) يتحدث فيها عن امرأة يحبها، وتتابع القصيدة فتراه يخاطب امرأة من البشر ولكنه يفاجئك في اخر بيت منها ان هذه المرأة هي (دمشق)!

فتعجب.. ولا تدري هل تعمد الشاعر هذا الايهام خاصة انه قد ذكر اشياء تتجه بفهمك الى انه يقصد انثى من النساء، والا ما معنى هذه الابيات التالية وما دورها في القصيدة ان كان يخاطب مدينة دمشق:

تغيبين عني
وأسأل عنك قميصي
وربطة عنقي
وأسأل ولاعتي والعطور
وإسأل كل الهدايا
وكل الزوايا
وكل الليالي التي سهرتني

وكذلك قوله في نفس القصيدة:

وحتى اهيم كمجنون ليلى
وأسأل عنك دروب المدينة
واسأل باب الحديقة
والشارع الدائري

فان تحديد هذه الاشياء الواقعية من (القميص) الى (ربطة العنق) الى (العطور) الى (الولاعة) الى (باب الحديقة) الى (الشارع الدائري) لا يتفق و المحبوبة مدينة اسمها دمشق!

صحيح ان شلش قد سبق بهذا التكنيك الذي يتغزل فيه الشاعر بامرأة يفصح عن هويتها في آخر القصيدة واذا بها مدينة معينة، ولكن عيب قصيدة شلش انه لم يحقق لها المنطق الفني الواجب.

ان الشعر يتعمق الحياة، وفيه من اتساعها إتساع، ومن تباينها ألوان ولذلك اختلفت دروبه، وتشعبت مسالكه، ومن هنا كان الشعراء على ارضه زهورا تشترك في الاصل وتختلف بعد ذلك شكلا ووجودا. فهناك الشاعر الجوري والشاعر الياسمين، والشاعر القرنفل الخ... ولكل واحد منهم شكل خاص، ولون خاص، ورائحة خاصة، ولا يمكن ان يغنيك واحد منهم عن آخر، والروض لا يكمل وجوده ولا يروق مظهره الا باجتماع الزهور المختلفة وتناسق الوانها المتباينة، وكذلك النهضات الشعرية في عمر الامم الراقية ادبا وثقافة لا تؤكد وجودها الا اذا اجتمع فيها شعراء يمثلون الاتجاهات كافة طبعا وفطرة فاختلاف الوان الشعر، وتباين اتجاهاته فيه غناء لهذا الفن العريق، لكن الملاحظ اننا نحب (التوحيد).. نحب ان نجتمع حول شاعر واحد... ولون واحد... وان اذواقنا

لا تتسع لتقبل الوان الجمال المختلفة. . يكفي ان نؤمن بشاعر لنترك كل الشعراء الجيدين. . . اذكر انني حينما كتبت بحثي عن (الظاهرة الثورية في الشعر العراقي) بتكليف من وزارة الثقافة بمناسبة مربد من المرابد كيف تألم نقاد وشعراء لانني ذكرت - كما يقولون - بجانب الشعراء المشهورين اسماء شعراء مغمورين أو أقل شهرة. . . ناسين ان مثل هذا الموضوع يجب ان يكون مسحا للشعر العراقي عامة، والشعر العراقي - اوشعر اية أمة - لا يمكن ان يمثله شاعران او ثلاثة ومنهج البحث يحترم كل قصيدة كتبها شاعر عراقي مشهور او غير مشهور مادامت منشورة في ديوان او مجلة او جريدة وتتحقق فيها ظاهرة الثورية، فهي في هذه الحالة تعتبر شاهدا صالحا من شواهد البحث. . .

ومثلما يعجب بعض الناس بفريد الاطرش ولا يطيقه آخرون، ويعجب آخرون بمطرب مثل محرم فؤاد وينكره آخرون فالحال كذلك في الشعر وفي كل الفنون، ذلك اننا جميعا في مجال تذوق الفن وفي الاعجاب بالذين يمثلون الفنون المختلفة نميل الى من يكونون أقرب الى مزاجنا. . . ويا ويل فن الشعر اذا تحققت مطامح بعض الشعراء الذين لا يحترمون الا من يمثل اتجاههم الفني! . . . كأنما الشعر قد اصبح لونا واحدا مفروضا على كل الشعراء! والمفروض ان يتسع مجال التذوق، فنعجب بالشعر الاصيل مهما كان مذهبه ولونه.

نرجع الى شلش لنقول انه شاعر غنائي عذب الترانيم، يجيد عرض تجربته في بساطة غنائية بعيدا عن الحذلقة والاغراب، وهو لون من الوان الشعر تهش له النفس كما تهش لكل لون آخر مادام الصدق هو الاساس. . لنستمع الى انغامه الصافية التي عزفها في (ارخبيل الصمت):

أحبك
قلتها وبكيت
والذكرى تدمرني وتنشرني وتطويني
احبك. . قلتها ورحلت
فانهارت على رأسي ثلوج الصمت

واجتاحت شراييني
«احبك»
لن ابوح بها - وان بعد المدى - لسواك
وليقطع لسان الحب بعد هواك
ياامرأة الهية
عرفت بحبها الصافي نقاء الله
فطارت بي الى دنياه
فوق جناح اغنية. .

هكذا يثبت شلش انه ابن بار من ابناء المدرسة الغنائية وأنه يمثلها في نصاعتها، وأظن أن جمهورا عريضا من محبي الشعر يطربون لهذا اللون الذي يمثل الصفاء والبساطة منذ أن عرف الانسان قول الشاعر.

# صلاح ستيتيه
# المسافر في ليل المعنى




خيري منصور

«أنـا الـذي أغني بالفرنسية، أيها الشاعر ياصديقي، لاتلمني اذا ما صدمتك رطانتي، لقد أراد لي الاستعمار أن أحمل اللكنة في لساني وأن اكون معقود اللسان».

ـ مالك حداد ـ

قد يختلف بعض الشعراء العرب الـذين يكتبون بالفرنسية مع مالك حداد، ويرون بأن المسألة قد حملت اكثر مما ينبغي، وقد يكون لبعض القـراء الـذين يتقنون الفرنسية في هذا البلد العربي أوذاك ـ وهم قلة ـ رأي مشابه، لكن ما نجزم به الاكثرية.. هو اغتراب هذا الشعـر وتقديمه معادلاً لنفي الشاعر نفسه، القصيدة هي الاخرى منفية لكن في لغة أخرى.

الفرنسيون أنفسهم لا ينسون هذا، ورغم اغتباط بعض نقادهم بدور شعـراء الفرنسية من غير الفرنسيين في انقاذ (اللغة). ألم يقل بيير سيمون: ليس فرنسا وحدها هي التي ستنقذ اللغة الفرنسية بل اولئك الذين يتكلمونها اليوم في جميع أنحاء العالم؛

ان هذا الموقف الذي يرى في اللغة (امبراطورية) أخرى تقترح جغـرافيـا روحية للمتكلمين بالفرنسية على امتداد العالم، لا يختصر المواقف كلها ثمة فرنسيون يرون بأن اللغة العربية كلغتهم تماماً من حيث كونها (وطناً، وفي هذا السياق يمكننا فهم عبارة مالك حداد الشهيرة:

(منفاي اللغة الفرنسية) و(لوكنت أتقن الغناء لتكلمت العربية) فالعـربيـة كما يقول جاك بيرك: لا تمهر العربي بأداة اتصال فقط.. انها تمهره برسالة أونتولوجية.

هذه المقـدمـة لا تحجب حقيقـة ماثلة أمـامنا، عشرات الشعراء والشـاعـرات العرب أمثال **جورج شحادة وأندريه شديد وجويس منصور والطاهر بن جلون**، يواصلون الكتابة بالفرنسية، وبعضهم كان ذا نفوذٍ في اللغة الفرنسية وفي تيارات الشعر المكتوب بها، ومنهم من احتاز فرادتـه كما هو الحـال مع **جورج شحادة** الذي يقول عنه **لويس بارو**:

«يكتب بلهجة ليست الاله» أما سان جون بيرس فيقول عنه:

(شاعر.. من اعظم منه؛).

من قبـل ترجم الشـاعر اللبناني **بول شاوول** قصائد لتسع عشرة شاعراً عربياً يكتبون بالفرنسية **(كتاب الشعر الفرنسي الحديث)** ولم يتخـط شاوول اشكـاليـات ناجمة عن كتـابـه الشـاعر العربي بلغة أخرى، وحين تساءل: لمن يكتب هؤلاء الشعراء؟ كان قد أخذ في الاعتبـار النسبة المتـدنية جداً من العـرب الـذين يجيـدون لغاتٍ أجنبية، وكـاد شاوول يقترب من شكوى حداد حول اللغة ـ المنفى، فهو ايضاً يرى بأن احساساً بالعزلة والاقتلاع لابد سيتولد عن شعراء يكتبـون بلغـات غير لغتهم الأم، واذا نظـرنـا الى هذا الشعور

بالاقتلاع كخسارة تصيب الاثنين معاً الشاعر وقارئه الذي لا يعرف اللغة . . فإن المكسب الـذي يراه شاوول متمثلاً في انفتاح هؤلاء على ثقافات أخرى لن ينسينا بأية حال ـ وقد لا ينسىٰ الشعراء أنفسهم ـ ذلك الاحساس بما يشبه الخيبة ، وهنا أخص بعض هؤلاء الشعراء الـذين لم تنخلع قلوبهم وذاكرتهم من مواقعها الأصلية ، هؤلاء الذين يعانون صراعاً متأتياً من الثنائية الصعبة ، ثنائية القلب واللسان ! .

(**الماء المحروس البارد**) وقصائد مختارة من مجموعات أخرى للشاعر اللبناني (بالفرنسية) **صلاح ستيتية** تأتي إلينا اليوم بما يشبه الاقتحام الشعري ، لكن عبر طريق يغرينا بتأمله . . فالمتصدي هذه المرة لشاعر صعب بالفرنسية هو شاعر عربي شاب لم تتلقفه (الليسيه) في الاسكندرية أو بيروت . . بل أعدته مدارس القرية الجنوبية في العراق مبكراً لاحتمال الأسىٰ ، وهو أسىٰ من نوع آخر، مبعثه الاحساس الفاجع بالمسافة الممتدة بين مدرسة طينية في قرية عربية وبين رواق متطاول عليه في السوربون (أو أحد فروعها) .

السنوات التي حاول الشاعر الشاب كاظم جهاد تثقيف لسانه عبرها بلغة أخرى ، جاءت لاحقة لسنوات اكثر صلابة وامتداداً في الزمان حيث كانت السنوات الأولىٰ تثقيفاً للقلب .

لسنا من يحكم على قدرة كاظم وهو يترجم عن الفرنسية (شعراً) إن هذا منوط بالضالعين بالفرنسية والطاعنين بها أيضاً ، بقي لنا من كتابه نصوص بالعربية للشاعر ستيتية ، وقفات عاجلة عندها بأقلام فرنسية بعضها عرفناه شاعراً مترجماً وبعضها يأتينا عبر كاظم ستيتية لأول مرة .

في كلمة عن صلاح ستيتية ـ دون أن يخفي شيئاً من الشك يتساءل **هنري توما** عن امكانية تجاوز الشقاقات التاريخية ومآسي الواقع الغامضة ـ هل هي حقاً غامضة؟

قد لا يستطيع الشعر حل أو الغاء الشقاقات والمآسي لكنه قد يستطيع العبور فيها فوقها واستعادة الصلة بين البشر، بطبيعة الحال لن نناقش هنا كتابات هي أشبه بشهادات عن صلاح ستيتية الشاعر، الناقد، والتي لا تخلو من احتفالية في بعض الأحيان .

نفهم من كلمة (توما) على سبيل المثال أن الشاعر العربي الذي يكتب بالفرنسية ليس مجرد انفتاح على الثقافة والشعر الفرنسي ، إنه أيضاً نطاق حضاري آخر، يمنح ولا يتوقف عند حدود الأخذ .

فـ (ستيتية) حسب ما يقول توما ناقد بقدر كونه شاعراً كيف؟

لغتـه النقـدية مسكـونة بما تواظب هي على الكشف عنه ، ومقالات ستيتية في النقد (حملة النار) هي بمثل شاعريته في أعماله الشعرية . اكثر من هذا ينصح توما القارىء بأن يبدأ بحملة النار، فبعد قراءة (نقد) الشاعر يصبح بالامكان العثور على صدى القصيدة الحقيقي في الاسطورة والتاريخ .

أيصح بعد هذه الشهادة أن نعود الى ما يقوله الشاعر شاوول عن أرجحية المكسب على الخسارة حين يكتب ستيتية وآخرون شعرهم بالفرنسية؟ .

لنر الاغراء الذي يقدمه لنا توما بقبول هذه الأرجحية ، يقول : ـ «يقيم صلاح ستيتية في مركز هذا الشعر، الذي سينقصنا بدونه نحن المستندين الى حيطان الغرب المتراجفة ملاذاً» .

ما يخشاه القارىء هنا ، هو أن تكون هذه الرؤ يا المسحورة (الرؤ يا اليترفالية) للشرق هي ذاتها التي ترى بالاغرب تطعيماً له ، توشية من نوع ما ، في حالة كهذه يحدث شيء شبيه بنفي تاريخية هذا الشرق عبر وسائل عديدة ليس أقلها (اباطه بروحانية تغطي الجسد المهشم ـ الجسد الملتاث بما لديه من أفكار عن نفسه ومن سواه .

المفارقة هنا هي أن اللائذ يصبح ملاذاً ، لكن باختيار (الآخر الطوعي ، بمبادرة منه تلتئم وسياقٍ حضاري يعي موقعه ومواقع الآخرين أيضاً .

ويختار **كاظم جهاد** كتابة ـ شهادة من **ميشيل ديغي** (مقطعات ـ قصيدة) لصلاح ستيتية ، فالقصيدة مضغوطة ومعاد ضغطها ، تلعب ضد لصق نفسها بأشد ما يمكن من الضغط» .

هذه الشهادة تأتي لصالح القصيدة ، لكنها تمثل تحدياً لمترجمها ، هل ثمة كثافة مشابهة؟ أو ضغط مشابه؟

قد لا يكون مشابهاً لكنه ضغط آخر تقدمه اللغة الأخرى التي كتب بها المترجم شعراً وخبر شيئاً من جمالياتها ، من قابليتها الأخاذة للضغط ، حين تكون القدرة والمهارة .

هنا سأضيف الى عبارة سابقة نصفها المنسي : للمقارنة بين نصين في ترجمة الشعر يجب ان يكون الأمر منوطاً بالضالعين باللغتين الطاعنين فيهما ، في الأثنتين معاً .

يروي أحد النقاد أنه كان يصغي لحديث يدور بين شخصين غريبين ، لا يفهم شيئاً من لغتهما ، لكنه قال في نفسه : ما أسعد شعراء هذه اللغة ، انها مفعمة بالموسيقىٰ .

تذكرت هذه العبارة اثناء قراءة سطور (ديغي) عن الشاعر ستيتية يقول :

« . . حينما يكون عنصر اللغة موسيقياً ، هذا يعني أنه غير الموسيقىٰ ومثل الموسيقىٰ ، بما أنه شبيه بذلك الذي لا يفعل سوى أن يطرق معانداً ـ أشبه بسنطور كما يقول بودلير ـ على الجبهة الصخرية لعالم يبعث لنا من عتامته الرنانة بثمر غرابته المجوفة

المسبورة الغور بالكلام، انه شعر صعب. . . ».

سيجد القارىء العربي ان هذا الشعر لا يزال صعباً، من يدري لعله ازداد صعوبة [آه، لو تحدثت في لا انثلامية الصخر].

وهنا سندخل الكتاب من بابه الخلفي، وبمعنى أدق من احدى نوافذه الخلفية، حيث شاء المترجم ان تكون (زوادته) النقدية هناك، بدءاً يهيئنا الشاعر المترجم الى رحلة غامضة مليئة بالاسرار والخفايا فهي تبدأ ولا تنتهي في (ليل المعنى)، لذا آثر المترجم أن يمسك بطرف الظل. . (ظل الشاعر ستيتية) ويتعقبه بلغته نفسها دون أن يحرم نفسه من لذة المشي الحذر لاستخلاص عناصر اساسية من فكر الشاعر.

التنافذية الدائمة بين الشعر والفكر ـ بين الشجرة والمبدأ ـ هذه هي الخاصية لكل الكبار ـ ومنهم ستيتية ـ هذا ما يلوح به كاظم جهاد وهو لا يزال على شاطىء (المعنى).

لا يحرم كاظم نفسه من لذة الالتفات وهو متشبث بطرف الظل ـ ظل الشاعر ـ ليقارن، ليستحضر أسماء (علامات) في الشعر من المعلقة العربية الى فاليري. . بحثاً عن التنافذية الدائمة بين الفكر والشعر.

ان كتابة كاظم هنا مرهونة الى حد كبير بترجمته التي يعد بها لأعمال ستيتية الأخرى (حملة النار) بشكل خاص، لذا نكتفي هنا بالاستضاءة بها، لنقل إذن: ثمة ظلان يفصلاننا عن خطوة الشاعر في عتمة المعنى.

وماذا عن الشعر؟ لعلنا امتثلنا لنصيحة أحد دارسي ستيتية من حيث لا ندري فهو ينصح بقراءة (حملة النار) قبل شعر الشاعر. .

وها نحن نقرأ (حملة الشاعر) قبل شعره.

**«الموسيقيون الآن يتوغلون في البعيد**
**يجب أن نركض يجب ان نلمس رداءهم**
**قبل أن ينام.**
**الصراخ كله في الخارج والماء يسيل بركب لينه**
**رأس آخر يهاجم رأساً آخر**
**منخراً الحصان يغلقان بحيرة**
**الحشرة تكتب جملة طويلة. . طويلة**
**وتزمزم. . .**
**عروسة البحر مليئة بثمار الرمل. . . . . .».**

بعد الاعتذار عن اجتزاء هذا المقطع من قصيدة طويلة للشاعر ستيتية، ها نحن نحاذي (معنىً) لا تضيئه غير بروق، إنها تؤكد العتمة بقدر ما تأتي لتضيء. . .

فأي موروثٍ ارتكز اليه الشاعر كاظم جهاد وهو يسرب هذه الشحنات الى لغة أخرى. . .

من الواضح أنه لم يلجأ الى اكثر الوسائل سهولة وعقماً تلك التي تعيد النظم على طريقة ـ رائعة بول جيرالدي بالعربية ـ فهل أعانه موروث قصيدة النثر العربية (على ضآلته) فاقترح بناءاً ـ شكلاً أو في الأقل نسقاً تأوي اليه عناصر القصيدة بتناغم هو تناغم الأصل؟

هذا السؤال بطبيعة الحال يتجاسر على طرح نفسه على كل من ترجموا شعراً (صعباً) الى العربية. . .

لأن القارىء لابد سيتساءل: ان كان الشكل قشرة والمحتوى ثمرة أم غير ذلك؟

ونحن نعلم أن ثمة شعراً لا يقشر ان قشر الا كبصلة حسب تعبير شيلر، أي بعبارة أخرى لايمكن فصل تنافذية الفكر والشعر فيه.

لقد عبر الفرنسيون عن ترجمة الشعر بواحدة من اكثر المفردات التي تعني (خيانة) لكنهم ألفوا خيانات هي أكثر وفاءً من الوفاء كترجماتهم الشهيرة؛ نيرفال عن جيته، ومالارميه عن ادجار الن بو. . . » هذا ما يقوله الطاعنون الضالعون باللغات لا نحن. . .

كاظم جهاد، الشاعر الجنوبي الحار كتفاحة شبه سوداء، احتاز أدوات تؤهله لخطوة جسور كهذه، أعرف بعضها في الأقل. . كونه شاعراً بالدرجة الاولى، ويقظاً في حاسته وادراكه على السواء. . .

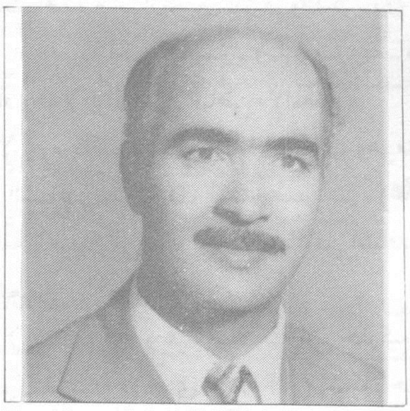
أما ان سنواته الاخيرة في باريس قد أعدت له الأداة الأهم في مشروعه هذا ـ الترجمة ـ فذلك أمر متروك للآخرين.

وان كانت مراجعة أدونيس للقصائد وتكريسه لها بالشكل الذي جاءت به. . هي بمثابة شهادة من أحد الضالعين باللغتين على جودة الترجمة. . .

# كافكا...

# ازمة الثقافة العربية والتحدي الكبير

بديعة أمين


كاظم سعد الدين


كافكا


بديعة امين



في العدد الاول من مجلة الاقلام (كانون ثاني ١٩٨٣) نشر السيد كاظم سعد الدين مقالاً مطولاً بعنوان «أية حقيقة تلك التي يبحث عنها كافكا»، رداً على بعض ما ورد في كتابي «هل ينبغي احراق كافكا». وبالرغم من انني ارحب دوماً بالمناقشات الموضوعية حول ما يطرح في الساحة الثقافية من كتب او افكار، فأنه ليؤسفني ان اقول ان بادرة كالتي قام بها السيد كاتب المقال، بادرة غير مقبولة في العرف الادبي، نظراً لعدم توزيع الكتاب في العراق، واقتصار ذلك على عدد من الاقطار العربية هي سوريا والاردن، طبقاً لما اعلنه السيد الناشر، اضافة للكويت ولبنان، حسب علمي، مما سيجعل اية مناقشة للكتاب أشبه بتقاذف كرة غير منظورة. ومن هذا الاعتبار، فانني لم اكن انوي في البدء، مناقشة ما جاء في هذا المقال، مرجئة ذلك لحين صدور الطبعة الجديدة من الكتاب، وبالرغم من هذا، فقد تمنيت لو ان ما طرحه الكاتب كان حقاً مناقشة موضوعية لما قدمته من حجج وافكار. لكن الذي حصل هو ان المقال لم يكن غير مجموعة من المغالطات والتحريف وبتر نصوص معينة من الكتاب، بل وحتى اطلاق اتهامات غير مسؤولة، ونسبة اشياء لم اقلها، لي او لروجيه غارودي، مما لم يبق لي

**خياراً غير مناقشة ما لا يمكن ارجاؤه. وما زاد من ضرورة هذا، ما نشره السيد طراد الكبيسي، تعقيباً على المقال المذكور، تحت عنوان «هل كان كافكا صهيونياً» في مجلة الدستور الصادرة في لندن (العدد ٢٧٦/ ٧ اذار - مارس ١٩٨٣)، للتنويه بما يعتبره «أهم افكار هذا المقال الذي أراه» والكلام للسيد طراد «من أهم ما ضم هذا العدد من الاقلام». (ص/ ٤٦)...**

قبل مناقشة القضايا الرئيسة، سأتوقف، على مضض عند بعض المسائل التكنيكية التي ما كنت اتمنى الوقوف عندها باعتبارها مسائل أولية، يفترض في أي كاتب، وخاصة من يتعامل مع لغات أجنبية، ان يكون على علم بها، أو - في القليل - ان يتأكد من صحة بعضها قبل ان يثيرها في الصحافة.

**١ - (أ) على (ص/ ٤٦) يعلق الكاتب على ترجمتي لفقرة وردت في يوميات كافكا بشأن فرقة التمثيل البولونية، اذ يكتشف المأزق الذي وضعني فيه السيد منير البعلبكي - ربما بسبب جهل صاحب القاموس والموسوعي المعروف، الذي قضى ثلاثين عاماً من حياته في الترجمة - باللغة الانكليزية!!! اذ يقول بصدد كلمة (Prevail): «ومعناها «اقنع» ولم يرد في اي قاموس عربي او اجنبي في معناها تعبير (بعد الحاح) الا في قاموس المورد لمنير البعلبكي الذي لا ادري لماذا اضاف ذلك التعبير فاوقع الكاتبة الفاضلة في هذا الالتباس. وبذلك ينعكس المعنى في تفسير العبارة وتتبين مكانه كافكا في الجمعية الصهيونية».**

سأسمح لنفسي ان أرد على سؤال الكاتب حول اضافة تعبير (بعد الحاح)، اذ لا اعتقد ان سؤاله هذا سيصل للسيد منير البعلبكي.

ان كلمة (Prevail) وحدها لا تعني «أقنع» وانما تعني (يفوز، ينتصر، يسود، ينتشر، يعم، يغلب، على، يكون هو العنصر الغالب او السمة الأهم، ينجح) طبقاً لقاموس المورد. و

Websters New Collegiate Dictionary

(الطبعة الثانية):

ولكي تأخذ معنى «أقنع» ينبغي ان تلحق بواحدة من الكلمات التالية: (On, Upon, With). غير ان الاقناع هنا لا يحصل بصورة الية او بيسر، وانما بعد جهد يبذل للتغلب على المعارضة او المقاومة التي تجابه محاولة الاقناع. لا أعرف ما هي القواميس التي عاد اليها الكاتب. لكني اقترح ان يعود مثلاً لقاموس:

Websters Third New International Dictionary. واقترح أيضاً ان يعود الى كلمة (Induce) التي تعني «أقنع» أيضاً. ثم ليقرأ الشروح المقدمة لمرادفات هذه الكلمة، ومنها Prevail upon, With,On. وجميع المرادفات تعني اقنع بالطبع، مع اختلافات في ما توحي به كل منها من معنى خاص. وسأترجم الشرح المتعلق بكلمتنا موضوع الجدل:

«يمكن ان تستخدم في الحالات التي يتم فيها التغلب على المعارضة القوية او الاحجام عن طريق النقاش المطول والتوسل.» ويقدم قاموس The Heritage Illustrated Dictionry Of The English Language, International Edition: الشرح التالي لكلمتنا، ولكن تحت كلمة (Persuade): "Prevail On," توحي باقناع مفروض [كأن] يقنع أحدما شخصاً يبدي مقاومة اوغير مبال مما ينطوي، على الاغلب، على خضوع عن طريق الاكراه اكثر مما ينطوي على موافقة صادقة.

ارجو ان يكون هذا الرد وافياً بالغرض.

**(ب) والحديث عن معاني الكلمات يجرنا الى ترجمة السيد الكاتب لكلمة (Figuer) على انها «شبح» (ص/ ٥٠). وهي ترجمة غير دقيقة وغير صائبة. ولو عاد لأي قاموس في الانكليزية، فانه لن يجد كلمة «شبح» بين معاني هذه الكلمة. وانما سيجد، وبقدر تعلق المعنى بالانسان، هذه المعاني: (شكل بشري، شكل البنية، صورة، تمثال، مظهر الرجل او الانطباع الذي يخلقه في النفس شخصية بارزة» وهي المعاني التي يعطيها المورد ايضاً لهذه الكلمة.**

**٢ - على (ص/ ٤٧) يقتبس الكاتب نصاً مترجماً هو مخطط «التيه في البرية» والمعروف ان الاقتباس يعني نقلاً حرفياً لما يقتبس. ولا يحق لأي كان، ولأيما سبب، اجراء تغيير في النص المقتبس، مهما كان ضئيلاً لكن السيد الكاتب لا تهمه، على ما يبدو، مثل هذه القيود الادبية، التي يقصد بها الحفاظ على أمانة النقل وهكذا. حين لا يلائم اغراض الكاتب تعبير «الرؤية الميتة» الذي يرد في ترجمتي للمخطط المذكور، فانه ببساطة يحوله الى «الرؤية المحتضرة»! دون ان يبالي بالتشويه اللغوي في التعبير وبالاخلال بمعنى العبارة.**

**واذا لم يكن ثمة خطأ مطبعي في عبارة «فهو لاشيء» نفس المقتبس فانها ينبغي ان تكون «فهي لا شيء» لكن ما هو مؤكد ان تحول عبارة «لانها حياة بشرية» الى «لأن حياته بشرية»، ليس خطأ مطبعياً. وهذا ما لا يجوز في الاقتباس.**

**٣ - على (ص/ ٤٩) يقول الكاتب ان «الكاتبة قد التبس عليها الامر في بعض الاقوال الواردة في مقالتي او انها بترت تلك الاقوال الى التشويه الذي يتنافى و «الدراسة التحليلية الموضوعية الصبورة المتعمقة التي تدعو اليها...».**

**اما «البتر والتشويه» فلا أدري ماذا يعنيان في قاموس الكاتب. ففي جزء من مقاله، وعلى (ص/ ٥٧) من العدد الخاص بالادب الصهيوني، من مجلة الاقلام، يتحدث الكاتب عن مولد وحياة**

ونشأة وعمل وموت كافكا.

ليقول لنا بعد ذلك مباشرة: «عاصر كافكا اذن الدعوة الصهيونية في اوجها. وكان عارفاً بمراميها وقد انعكس ذلك في حياته الخاصة وفي انتاجه الادبي...» وفجأة يقفز الى بلاط الملك الايطالي ومقابلة هرتزل له، حيث ينقل جانباً من الحوار الذي دار بينهما حول ما اذا كان اليهود ما يزالون ينتظرون المسيح، وموقف حركة الاستنارة التي خلطها الكاتب بالحركة الصهيونية، كما يتضح من قوله.

«اجاب هرتزل: طبعاً، ياصاحب الجلالة، في الاوساط الدينية، أما في اوساطنا نحن المثقفين المتنورين لا أحد يفكر بمثل هذا. حركة الاستنارة هذه اذن كانت منتشرة بين يهود أوربا. وكان كافكا متأثراً بها...».

هذا في حين ان حركة الاستنارة، او التنوير المعروفة بـ «الهسكلا» التي ظهرت بين اليهود في اوربا منذ اواسط القرن الثامن عشر، هي النقيض تماماً للحركة الصهيونية حيث كانت تدعو اليهود الى «ان يحاولوا الحصول على حقوقهم الكاملة عن طريق الاندماج في المجتمعات التي يعيشون بين ظهرانيها، وان يكون ولأوهم الاول والاخير للبلاد التي ينتمون اليها، وليس «لقوميتهم الدينية» التي لا تستند الى سند عقلي او موضوعي.» (*).

ونعود لكاتبنا الذي يؤكد تأييد كافكا للصهيونية استناداً ليانوش، ليقول من ثم «وأرى ان كافكا كان مؤمناً باراء الحاخام زفي كاليشر..، فحديث عن ارض كنعان فمشروع الجماعات العاملة غير المالكة... الخ.

اني لا أجد في كل ما قاله الكاتب، هنا او في اي موضع اخر من مقاله ذاك، ما يستحق البتر، لتعذر تفنيده، كما قد يتصور الكاتب. بل اني قد ناقشت كل هذه الامور وغيرها في الكتاب مبينة مواطن الخلل في اعتبارها براهين لا ترد على صهيونية كافكا. واعلنت من بين امور اخرى، رفضي، للرأي القائل بأن معاصرة كافكا للصهيونية تعتبر برهاناً على صهيونية. وقلت: «والا فان كل من عاصر الصهيونية من اليهود لابد ان يكون صهيونياً ان هذا يناقض الواقع حيث ان الغالبية العظمى من يهود العالم الذين عاصروا الحركة الصهيونية وهي في اوج نشاطها السياسي كانوا ضد هذه الحركة» (هل ينبغي احراق كافكا، ص/ ٢٥) فأين البتر في هذا؟ واين التشويه؟ أم تراه يقصد بالبتر والتشويه غير ما تعنيه هاتان الكلمتان؟!.

اما بخصوص الالتباس، فله كل الحق في ما قاله بشأنه. اذ انني ادركت الان فقط. وبعد الايضاحات التي قدمها الكاتب عن هامش ورد في مقاله الاول، اني كنت حقاً ضحية التباس جاء نتيجة للاسلوب الخاطيء الذي اتبعه الكاتب نفسه في التهميش، حيث وضع الهامش المعنى بالشكل التالي.

(انسيكلو بيديا امركانا ١٩٦٣ - م ١٦ ص ٧٨ بعنوان التاريخ والمجتمع اليهودي نقلاً عن المنظمة الصهيونية - دراسات فلسطينية اسعد عبد الرحمن ص ١٩).

لقد جرت العادة ان يشير الباحث - اي باحث - الى المرجع الذي يعتمده. ولا تجيز علمية البحث تثبيت مصدر غير معتمد. وفي حالة اقتباس مادة مقتبسة في المرجع المعتمد، ينبغي تثبيت هذا المرجع بكل تفاصيله مع الاشارة الى المصدر الاصلي لتلافي نسبة المقتبس الى صاحب المرجع المعتمد.

ونعود لما فعله الكاتب.

ان وضع الهامش بالشكل الوارد اعلاه، مع تفاصيل كاملة عن الانسيكلوبيديا اميريكانا: سنة الاصدار والمجلد والصفحة وعنوان البحث، يعني ان مرجعه هو الانسيكلوبيديا اميريكانا. وحين ترد العبارة التوضيحية اللاحقة (نقلاً عن المنظمة الصهيونية) فان كلمة «نقلاً» هنا، تعود للانسيكلوبيديا اميريكانا، اي ان الذي قام بعملية النقل هو الانسيكلوبيديا وليس الكاتب الذي لا مكان له هنا: لا في لانسيكلوبيديا ولا في المنظمة الصهيونية التي اتضح الان انها عنوان كتاب جاء ناقصاً بالشكل المبين اعلاه، وليس المنظمة الصهيونية نفسها، كما ظننت في حينه، وكما اتضح الان ايضاً، فان هذا الكتاب هو مرجعه الحقيقي، وان عنوانه الصحيح هو (المنظمة الصهيونية العالمية). ولا أدري لماذا اشار الكاتب الى المصدر الذي اعتمده السيد اسعد عبد الرحمن، وترك مرجعه هو في مرتبة ثانوية. أهي عقدة الغرب؟!.

ولا اخفي هنا اني احترت في حينه في أمر هذا الهامش، حتى وجدت لنفسي حلاً مريحاً، متصورة ان الكاتب ربما كان يشير الى مرجعين سقطت بعض التفاصيل الخاصة بالمرجع الثاني اثناء عملية الطبع.

ونعود الان لمناقشة بعض القضايا الرئيسة، الا انني سأترك مالا يسمح به ضيق المجال، لحين صدور الطبعة الجديدة من الكتاب الذي ربما سيكون بين ايدي القراء عند صدور هذا العدد من الاقلام.

٤ - (أ) على (ص/ ٤٢) وبعد ان يبرر الكاتب اقدامه على نشر رده، يوجه اتهاماً غير مسؤول هو «التستر على أحد اركان العدو، بحجة انه شخصية أدبية عالمية هامة»!! ثم يضيف: «ان كشف العدو وتعريته وعدم التستر عليه ليس بطبيعة الحال ظلماً لشخصية أدبية ذات مكانة عالمية هامة الى صفوف الصهيونية كما تتصور الكاتبة الفاضلة. ص ٩».

**لا أدري من اين جاء الكاتب بحديث الظلم هذا الذي نسبة لي، بل وحدد موقعه ايضاً على (ص/ ٩)! فما يقوله إن هو الا «مسخ» و «تحريف» مثير للاشمئزاز لما قلته على هذه الصفحة والتي تليها حول خطورة ضم شخصية ادبية مهمة الى صفوف الصهيونية. وما قلته هو بالحرف الواحد:**

«.. وقبل ان ابدأ هذه الرحلة، اشعر ان من الضروري ان اوضح سبب احساسي بكون هذا الموضوع خطيراً الخطورة تكمن، برأيي، في اننا نتطوع للقيام بضم شخصية ادبية ذات مكانة عالمية هامة الى صفوف الصهيونية. ليس هذا فحسب، فهناك ما هو اشد خطورة واهمية. اذ اننا لو امعنا الفكر والنظر في ادب كافكا، فاننا سنجد فيه ما يقف نقيضاً صارخاً لأهم مقولات وركائز الفكر الصهيوني وهكذا.. فاننا بوضعنا كافكا في صفوف الادباء الصهاينة، نكون قد اسدينا خدمة مجانية للصهيونية، وقدمنا لها مكسباً دون مقابل، بدلاً من محاولة الا فادة مما يناقض الفكر الصهيوني في ادب كافكا المتعلق باليهود، والذي هو ليس بالشيء الكثير على اية حال، في معركتنا الفكرية مع الصهيونية. وبطبيعة الحال، فان اي كسب للصهيونية، على مختلف الاصعدة، انما هو خسارة لنا والعكس صحيح».

**ان المسألة الاساسية التي يستهدفها كتابي، ليست، كما يتضح من الفقرة اعلاه، التعبير عن موقف مشحون بعاطفية ساذجة، كما يحاول الكاتب، ان يصور الأمر، وانما هي أعمق من هذا وأخطر.**

**ان جوهر المعركة التي بيننا وبين الصهيونية، ليس باعتقادي معركة جغرافية حسب، برغم كل ما طرحته وتطرحه الحركة الصهيونية من حجج وذرائع وشعارات حول الملجأ اليهودي وأمن اسرائيل وأرض اسرائيل، وبرغم عملية قضم الاراضي العربية المتتابعة التي تتم طبقاً لبرنامج عسكري - حربي يلتهب بين حين واخر، فتتمدد حدود اسرائيل مبتعدة عن المركز، ان جوهر المعركة باعتقادي قضية حضارية وعنصرية «الشعب المختار» هو سيد الشعوب! والمطلوب ان يظل العرب في حالة تخلف حضاري دائم ينعكس في كل المجالات الحياتية؛ اقتصادياً، اجتماعياً، فكرياً، ثقافياً الخ... بوصف هذا عنصراً اساسياً من عناصر ادامة المعادلة الاستعمارية: تخلف وركود في طرف، يقابله تقدم وتطور متسارع في الطرف الاخر؛ شعوب مستعبدة في طرف، وشعب سيد في طرف اخر. لقد كان التخلف الاسيوي - الافريقي البوابة الرئيسة التي اندفعت عبرها جيوش الغزو الاستعماري وما لم يظل التخلف قائماً في هذه الرقعة الشاسعة الممتدة ما بين المحيط والخليج، وما لم تظل هذه الرقعة الشاسعة مصدراً للمواد الاساسية، وما لم تظل هذه الرقعة الشاسعة وحدات استهلاكية متنابذة ومتنافرة، فلا مستقبل للدولة الصهيونية في هذه المنطقة. وجوهر المعركة باعتقادي أيضاً هو تدمير الانسان العربي من الداخل ودفعه بكل الطرق والوسائل الى الاحساس بالعقم والعجز والخواء الروحي والدونية وبعدم الاهلية الفكرية والقدرة على الخروج من حالة التخلف. وبقدر تعلق المسألة بالجانب الفكري من معركتنا ضد الصهيونية، فان ما يهمني في أمر كافكا، هو التصدي للحملة الفكرية وعملية غسل الدماغ التي ما انفكت الصهيونية تمارسها منذ ما يزيد على القرن في «البازار» الثقافي العالمي، وادانة الصهيونية وكشف زيف دعواها من خلال ما يقوله كافكا نفسه؛ والاسهام، بكل تواضع، ولكن بكل ما املك من مقدرة في المسعى الجليل من اجل تحرير الفكر العربي ومن اجل ان يكون للثقافة العربية كيانها المتميز المستقل الذي لا ينهض على ما يفكر به «الاخرون»، او على مواقف عاطفية متأججة، تأكل نفسها بنفسها، وانما ينطلق من رؤيتنا نحن لهذه القضية، في اطار من البحث العلمي الموضوعي المتزن.**

ومن هنا، اذا كان كافكا قد تعرض في فترة من حياته لمساع ومؤثرات صهيونية لاجتذابه الى حظيرتها، فان ما يطرحه من افكار واراء تناقض الطروحات الصهيونية يكتسب اهمية أكبر وأعمق، من حيث ان ما يقوله يأتي عن دراية ومعرفة بالصهيونية وبفكرها وبمشاريعها، وليس عن جهل بحقيقة هذه الحركة. هذا يعني ان ما يقوله لا يأتي نتيجة حدس خفي او هاجس مبهم قابل للاهتزاز، وانما يصدر عن وعي كلي بالمسألة وبأبعادها.

(ب) على (ص/ ٤٢) أيضا، يقدم لنا الكاتب عينة اخرى من تصوراته متهما، هذه المرة، ارائي التي يقول عنها انها «تعتبر نفسها هي التي توصلت الى حقيقة كافكا وحدها».

حقا.. انني حين اتوصل لرأي معين واقتنع به، لا اتردد في ان اعلن ذلك الرأي، حينما يكون ذلك ضروريا. لكني لم ازعم في يوم من الايام، ان رأيي وحده هو الذي توصل الى الحقيقة. ولن تسوء اموري الى درجة الاصابة بداء العظمة، لكني لا اعتبر البحث عن الحقيقة عرضا من اعراض هذا الداء المضلل. ولا أدري ما الذي جعل الكاتب يتصور ما قلته على (ص/ ٧) دلالة على الاصابة بهذا الداء. قلت:

«فطالما كنا نعيش، فان هناك أبدا وقتا لنسأل.. لنبحث.. ولنكتشف.. واذا كنا قد ضللنا الطريق مرة، واخرى، وثالثة، فلا بد ان نجد في يوم من الايام ممرا يقودنا نحو الحقيقة.. نحو الصدق.. ومحاولتي هذه لا اعتبرها غير ممر اوني.. لعلها ستقودني نحو الحقيقة التي ابحث عنها.. حقيقة كافكا..

ترى . . أيدري السيد الكاتب، ماذا تعني «لعلها» هذه؟

**٥ - يتناول الكاتب في رده جملة موضوعات مثل الاندماج والغتيو ودراسة كافكا لليهودية وبرج بابل وارض كنعان، واسلوب كافكا والنوادي الصهيونية الخ . . . والغريب في أمره انه يخلط الحابل والنابل، ليس بالنسبة لهذه الموضوعات فقط، وانما بالنسبة لمعظم ما اورده من مناقشات. وهو بدلا من ان يرى الامور منتصبة على قدميها، ينظر اليها وكأنها تقف على رأسها. لقد ناقشت كل هذه القضايا في الكتاب ولا يمكن بالتأكيد ان اعيد، هنا في هذا المجال الضيق، تلك المناقشات، او حتى ان اقدم موجزا لها. الا انني اود الوقوف عندما ذكره عن الصهيونية والادب، تعقيبا على ما ورد في الكتاب.**

**كما هي عادته، يلجأ الكاتب الى اسلوب من يقف في منتصف الآية الكريمة «لا تقربوا الصلاة». فهو يبتر ما يشاء ويتجاهل ما يشاء، وينتزع عبارة او كلمة او فقرة لا تلائمه من السياق الذي ترد فيه . . وحين يحذف عبارة او كلمة من نص معين، لا يتذكر انه ينبغي ان يحل نقاطا محل ما حذف كما يفعل على (ص/ ٤٢) في ما يقتطفه من (ص/ ١٠) من الكتاب. وهو يقدم ويؤخر العبارات بالشكل الذي يشاء، ليقوم بعد ذلك، بتأويلها كما يشاء.**

(أ) وهكذا نجده على (ص/ ٤٥) ينتزع الفقرة التالية من السياق الذي ترد فيه، ليفسر الأمر، بعد ذلك، على هواه: «ان الصهيونية شيء وهي كما نعلم حركة سياسية استعمارية، والفن شيء اخر. ومما يلقي شيئا من الضوء على موقف كافكا ازاء هاتين القضيتين: السياسة والفن قوله: انني اكره كل شيء لا علاقة له بالادب». هذه الفقرة وردت في سياق الحديث عن موقف كافكا من الصهيونية في ضوء تعرفه على فرقة التمثيل البولونية، مما دفعه الى التعرف على الادب اليديشي، وموقفه السلبي من مسرحياتها التي كتب يقول عنها: «ان قابليتي لتلقي اليهودية في هذه المسرحيات تهجرني نظرا الى انها رتيبة اكثر مما ينبغي ولانها تنحط الى عويل يتباهى بانفجارات عنيفة منعزلة» حيث اخلص بعد ذلك الى القول ان «حضوره تلك المسرحيات وقراءته للادب اليهودي اليديشي وتعرفه على الفرقة . . كل هذه الامور وغيرها لم تجعل منه صهيونيا. والخلافات التي حصلت بينه وبين ماكس برود في السنوات اللاحقة ١٩١١ - ١٩١٢، حول السياسة الصهيونية والتربية الصهيونية تؤيد هذه الحقيقة. فالصهيونية شيء، وهي كما نعلم، حركة سياسية استعمارية، والفن شيء اخر» (ص/ ٣٠ - هل ينبغي الخ . . .) اعتقد ان الأمر بات واضحا الان. غير ان ايراد النص ضمن سياقه، وعدم تجزئته بالشكل الذي فعله الكاتب، لن يوفر له فرصة اخرى لاطلاق تهمة جديدة، هي انني اريد ان انفي علاقة الصهيونية بالادب!!! يقول: «بقولها هذا تريد ان تنفي اية علاقة بين الصهيونية وتسخيرها للادب من اجل ان تتوصل الى نفي علاقة كافكا بالصهيونية، استناداً الى قوله انه يكره كل شيء لا علاقة له بالادب، لتوحي بانه يكره الصهيونية»!!!

انني لا اريد ان احيله الى مجلة الاقلام العددين (١٢/ ١٩٧٩) و (٧/ ١٩٨٠)، وما قلته فيهما عن الادب الصهيوني، ولا اريد ان احيله الى مجلة افاق عربية، العددين (٢/ ١٩٧٩ و ٦/٧/١٩٨١) حيث ناقشت فيهما (نشيد الانشاد وطقوس الزواج المقدس) و (الادب العبراني) من منطلق تفنيد بعض الاسس والمقولات التي تقيم الصهيونية دعواها عليها استنادا الى التراث الديني اليهودي ولا اريد ان اعيده الى دراستي المنشورة عن رواية «غبار» ليائيل دايان، او الى اخر بحث نشرته عن الادب الصهيوني في افاق عربية (١٩٨٢/٣) بعنوان «الادب الصهيوني . . ادب بلا جذور» وهو فصل من دراسة معدة للنشر عن الادب الصهيوني والاسس الايديولوجية التي ينطلق منها. لكني اتساءل ماذا تعني العبارة التالية التي ترد على (ص/٣١) من الكتاب، بعد صيحة كافكا المشهورة:

«ما الذي يجمعني واليهود؟ ليس هناك اي شيء تقريبا يجمعني ونفسي أنا، ان علي ان اختبىء بهدوء في زاوية ما راضيا بحقيقة انني قادر على التنفس» - اما العبارة فهي:

«ومع ذلك، فاننا نجد كافكا في فترة مقاربة (١٩١٤) وهو يبدي اهتماما كبيرا بالحركات الثورية الفوضوية ويحضر الاجتماعات الجماهيرية التي كانت تعقد في نادي الشبيبه في براغ . . . ويذكر ماكس برود ان كافكا كان يتحدث بحماس عن قادة تلك الحركات: (كان يحضر بحماس الاجتماعات والمناقشات الجماهيرية الجيكية. وغالبا ما كنت اسمعه وهو يصف خصائص الخطباء الشعبيين العظام من امثال . . .، بالتفصيل، وعموما، بصورة نقدية جدا).

وملاحظة للسيد الكاتب، ان كلمة «نقدية» لا تعني «شتم» والان . . الا تعني هذه الفقرة ان كافكا كان مهتما بالسياسة؟ ولكن حين تأتي الصهيونية، فانه يفقد اهتمامه بالسياسة وحين يحدثه ماكس برود عن الشعور الجماعي الصهيوني والتربية الجماعية الصهيونية (١٩١٣) فان كافكا يقول انه لا يملك مثل هذا الشعور . . . وليغيظ ماكس، فانه يبرز كتابات كير ككارد ورسائل بيتهوفن (ص/ ٣١) وبالمناسبة، فان الدراسات التحليلية التي يضمها الكتاب، باستثناء تلك المتعلقة بقصة «الجحر» (كلها سياسة). فهل يدرك الان السيد الكاتب ان الكلمة مسؤولية؟!

**(ب) على (ص/ ٤٣) يقول الكاتب: «تنقل الكاتبة الفاضلة في ص ٣٢ عن ماكس برود قوله ان كافكا تراجع عن صيحته تلك:**

«مـا الـذي يجمـعـني والـيـهـود» قولاً وفـعـلا. وقـولـه ان كافكـا اقـترب تدريجيا من موقفه الصهيوني بعد ذلك. ويضيف ان كافكـا كان يقـدم له العـون والتشجيـع في مشاريعه الصهيونية» وهذا فعلاً ما أوردته في الكتاب، ولكن ليس كحقائق نهائية ثابتة، او كأقـوال مقـدسـة لا تخضع للنقاش ولا يمكن تفنيدها كما يقدمها الكاتب، ومرة اخرى، على طريقة «لا تقربوا الصلاة» لقد اوردتها فقـط لتفنيدهـا، ليس باستنتاجاتي الخاصة او بتصوراتي الخاصة، وانما بأقوال ماكس برود نفسه وما ينقله عن حياة كافكا في السنوات الاخيـرة من حيـاتـه، وهي السنوات التي يجري الحـديث فيها عن صهيـونيـة كافكـا المفترضة، وذلك من خلال التناقضات والثغرات التي تحفل بها تلك الاقوال. لكن الكاتب كعادته، يتجاهل ما يزيد على ثلاث صفحـات مكـرسـة لدحض ادعـاءات ماكس برود، ليتخـذ من تلك الاقـوال برهـانـا على ارتبـاط مشـروع الجـماعات العاملة غير المالكة، بالكيبوتز في دولة اسرائيل المرتقبة. وهنا أود ان اعـود لتعليق الكـاتب على ص/ ٤٢ على ما طرحتـه بصـدد هذا المشروع. فبعد ان يقوم ببتر سند مهم يمكننا من رؤية ما دفع كافكا الى وضـع ذلـك المشروع، الا وهو تعقيب ماكس برود نفسه الذي ينفي عنـه كل صفـه سيـاسيـة، حيث يقـول بعـد ايـراد تفـاصيـل المشروع: «ليس ان كافكا كان قد ساهم اطلاقا في حركات سياسية مسـاهمة نشيطـة. غير ان اية جهود تستهدف تحسين قدر الانسان، كانت تستحـوذ على اهتـمامـه التأملي.» ـ أقول بعد بتر هذا، يقول الكـاتب: «تلك هي حقيقـة المشـروع كما ترى الكـاتبة لا كما يرى غارودي». ان من حق الكـاتب ان يتبنى رأي من يشـاء. لكن هذا لا يعني ان اراء «الاخرين» لا يجوز تخطيها. حقاً ان غارودي واحد من كبـار مفكـري القـرن العشرين. وانا شخصياً اشعر انني مدينة بجـزء من ثقـافـتي له. لكن هذا لا يعني انني لا املك الحق في ان اطرح ما يخالف اراءه حينما اجد هذه الاخيرة غير مقنعة او انها تعاني من ثغـرات. وهنـا، واضـافـة لما ذكرته في الكتاب أود ان اشير الى بديهـة لا تقبـل الجـدل، تكلم هي انه اذا كان ثمة تشابه بين بعض الاسس التي اقـام عليهـا كافكـا مشـروعـة الطوبائي، وبين بعض الاسس التي اقيم عليهـا الكيبـوتـز، فان ما لا يستطيـع اي باحث علمي قبـولـه حجـة او برهـانـاً على كون الاول «خطـوطـاً عامـة لجماعات الكيبوتز في دولة اسرائيل المرتقبة» هو مجرد وجود مثل هذا التشـابـه. ونحن لو وافقنـا على وضـع الامور على رأسها بدلاً من قدميـهـا، فاننـا نكـون كمن يوافق مثـلاً على ان «الفـوكلـور الفلسطيني» الـذي تسرقـه الصهيـونيـة حالياً، لتدمغه بنجمة داود بقصـد تصـديـره الى العالم على انه فوكلور اسرائيلي» كان هو ايضاً قد رسم الخطـوط العـامـة للفـوكلـور الصهيـوني في دولـة اسـرائيل المـرتقبـة. وان الفلسطينـيـن القـدامى والحـاليـين قد ابـدعـوا فوكلورهم، فقـط من اجـل دولة اسـرائيـل المرتقبة!! او ان نوافق ايضـاً على ان البـدوي العربي، «نموذج صهيوني» لانه يقدم، هو الاخر، الخط العام «لقبائل البدو من اليهود» التي كان بن غوريون يحلم «بخلقهـا» لتعمـر الصحـراء، كما افصح عن ذلك في مقال له بعنـوان «متطلبـات الثورة اليهودية» (١٩٤٤) حيث قال: «.. ان بداية نحو اصلاح الصحراء يجب ان يقوم بها ساكنوا الصحراء من اليهـود، بدو يعـرفـون كيف يعيشـون في الخيـام ويعـرفـون كيف يعيشـون مثـل العـربي.»(١) ان قبـولنـا لمثـل هذا المنطق السقيم سيجعـل علينـا ان ننظر من خلال المنظار ذاته الى اوليفر تويست، بطـل روايـة ديكننـز المشهـورة بهذا الاسم، لينقلب هذا ايضا الى «بطـل صهيـوني» فقـط، لأن يابـوتنسكي، الارهـابي الصهيـوني العـريق، جعـل منـه نمـوذجـاً يجسـد في بؤسـه وفقـره «الشعب اليهودي»، حين قال في شهادته امام اللجنة الملكية لفلسطين (١٩٣٧):

«انني اوكـد لكم بانكم تواجهـون في الشعب اليهـودي ومطـالبة اليوم، اوليفر تويست، الذي، ولسوء الحظ، ليس لديه ايه تنازلات يقدمها»(٢).

ونعـود للسيـد الكـاتب.. فالـبرغم من تشبثه بقوة ظاهرة بقول غارودي حول مشروع الجماعات العاملة، الا انه لا يجد في ما يقوله غارودي ايضـا عن «عجـز كافكا عن ارشادنا لأرض المعاد» ما ينفي أية محاولة تعسفيـة لربـط هذا المشـروع، بجـماعـات الكيبـوتز في اسـرائيل. يقول غارودي: «ورسالة النبي هي اصدار الوصايا. اما كافكـا فليس الا نبيـاً سلبيـاً يكشف لنا عن فوضي هذا العالم وعبثه الدفين ولكنه يعجز عن ارشادنا الى ارض المعاد»(٣).

٥ ـ لكن ما هو اغرب من هذا ان الكاتب ينسب لغارودي ما لم يقله. فعلى (ص/ ٤٢) يقـول: «... وان النـورانيـة الـداخليـة للحـاسـديـة هي التجسيد الاجتماعي للصهيونية كما يقول غارودي أيضـاً (ص/ ١٧٩)». وهـذا شيء لا يمكن اطـلاقا ان يصدر عن اي متتبع للفكر الصهيوني والفكر الديني اليهودي، فما بالك بمفكر كبير (يهودي سابق) مثل غارودي!!

ان ما قاله غارودي هو بالحرف الواحد:

**«على ان محاولـة التجسيـد الاجتـماعي للصهيـونيـة أو النوارنية الـداخليـة للحاسديه، لم تستطع ان تقود حركة كافكا نحو التأصل الحقيقي سواء في المجال الدنيوي او الديني.**

**فهـو يصطـدم في كلتـا الحـالتـين بالمعضلة التي يواجههـا مسـاح «القلعة» اما ان ان يندمج في سكان القرية فيعمل ويتزوج ويغرق معهم في خمود الغربة، واما ان يظل يطالب بلا جدوى باجابة على**

**السؤال الذي وجهه من قبل الى القلعة: ما هو وضعه الحقيقي؟..**

من الواضح ان الفقرة الاولى تتحدث عن قضيتين: أو «حالتين» هما اولاً: «محاولة التجسيد الاجتماعي للصهيونية» وثانياً: «النورانية الداخلية للحاسدية». والمعنى بوضوح هو أن أياً من الحركتين لم ينجح في اجتذاب كافكا، نحو المجال الدنيوي، اي الصهيونية، بالنسبة للاولى، والمجال الديني، اي الحاسدية، بالنسبة للثانية. واذا كان ثمة ما بسب اي التباس في هذه الفقرة، بالنسبة لمن يجهل تاريخ الصهيونية وتاريخ المذاهب والحركات الدينية اليهودية، فان الفقرة الثانية تنفي كل فرصة لسوء الفهم والخلط ما بين الصهيونية والحاسدية. واذا تركنا جانباً بعض الصياغات اللغوية المربكة وعدنا الى لغة كافكا البسيطة، فسنجده يؤيد ما أورده غارودي عن فشل الصهيونية في اجتذابه اليها، حيث يقول: «انني لم ابعث الى الحياة مجدداً من خلال المسيحية الغاربة مثل كير ككارد ولم تقتنصني تلك الخيوط الهاربة لجلباب الصلاة اليهودي مثل الصهاينة، انا اما نهاية او بداية.»(٤)

**٦ - (أ) وبمناسبة الحديث عن الحاسدية أود ان اشير هنا الى انه، على خلاف ما يظنه السيد الكاتب، فان الحركة الحاسدية التي اسسها بعل شيم توف (اسرائيل اليزر) في القرن الثامن عشر في جنوب بولندا والتي انتشرت في اوربا الشرقية، لا علاقة لها بما سماه «الحاسدية الاولى». يقول علي (ص/ ٤٣): «والحاسدية كلمة عبرانية من حسديم اي المشفقون وهي حركة دينية اجتماعية اسست عام ١٧٥٠ من اجل انعاش الممارسات المتزمتة للحاسدية الاولى»، فهذه الحركة، وتعرف عادة بالاسينية (او المغتسلة) ظهرت في القرن الثاني ق.م. وانقرضت في اواخر القرن الاول الميلادي. وهي حركة صوفية لها نظام نسكي خاص يقوم على اساس ضرب من شيوعية بدائية. وكل اتباعها رجال لا نساء بينهم. فيما تقول الحاسدية، من بين ما تدعو اليه، ان الله موجود في كل شيء بما في ذلك العلاقات الجنسية(٥)**

**(ب) بعد دراسة جملة قضايا تتعلق بفلسفة كافكا ونظرته للكون والانسان، وبعد الدراسات التحليلية التي اجريتها للقصص الاربع، والتي توصلت من خلالها الى الكشف عن العديد من المواقف والقضايا التي يطرحها كافكا من موقع يتناقض جذرياً مع الطرح الصهيوني لتلك القضايا، طرحت علي (ص/ ١٧٤) السؤال التالي:**

«الا يبدو اننا نستطيع ان نستلخص من ادب كافكا ما هو مناقض للصهيونية! ثم الا نستطيع ان نتصور بالتالي، ان بالامكان توظيف ادب كافكا لصالحنا، في معركتنا الفكرية ضد الصهيونية؟!».

لا احسب ان في سؤالي هذا ما ينطوي على أدنى قدر من الغموض او ما يثير الالتباس. ومع ذلك، وبرغم وضوحه وبساطته، يتساءل الكاتب علي (ص/ ٤٨).

«كيف يمكن توظيف ادب هذه مميزاته لصالحنا في معركتنا ضد الصهيونية حتى لو سلمنا جدلاً بصورة مؤقتة انه ادب غير صهيوني؟ لست اشك قيد انملة اننا اذا سرنا في تقليد ادب بهذه الصفات وهذا (الغموض المغلق وهذا الغموض الذي لا يسمح بتسرب قطرة ضوء ودون ان يحدد هوية شخوص اعماله) سيؤدي باعمال كتابنا الى الغموض نفسه وعدم تحديد هوية شخوص اعمالهم ولا يعرفون ما هو هدفهم كما ذكرت الكاتبة الفاضلة في وصف ادب كافكا...».

ولكن.. من طلب من الادباء والكتاب ان يقلدوا ادب كافكا ويطرحوا في اعمالهم شخوصاً بلا هوية وبلا هدف؟؟؟

ان «التوظيف» ايها السيد الكاتب، لا يعني «التقليد»! وبرغم بداهة الامر، يبدو ان من الضروري ان امثل لما اقصد بتوظيف ادب كافكا لصالح قضيتنا.

حين يدعي المنظرون والمفكرون الصهاينة ان اليهود طردوا من فلسطين و«وضعوا على طريق المنفى» بتعبير بيغن، فهل سننحسر شيئاً لو قلنا لهم ان كافكا الذي تقدمه الابواق الصهيونية على انه اديب صهيوني، يضع مسؤوليته ترك اليهود لفلسطين على عاتق اليهود انفسهم، وانهم اذا ما كانوا قد ترددوا في «العودة» فانهم فعلوا ذلك، وأيضاً كما يقول كافكا، «فقط لانهم أرادوا ان يستمتعوا لفترة أطول قليلاً بحياة الكلاب» و«مباهجها الكلبية». ثم ماذا يضيرنا لو قلنا لهم ان كافكا أيضاً يقول، انهم «حين بدأوا يستمتعون بحياة الكلاب، فلا بد انهم كانوا قد امتلكوا أرواح كلاب حقيقية شائخة...» كما يعلن ذلك في قصة «تحريات كلب». ونستطيع ان نقول لهم ايضاً ان كافكا، بقوله هذا قد نسف اسطورة التفوق اليهودي والعبقرية اليهودية والخصوصية اليهودية. وحين يصدر مثل هذا القول عن شخصية لها مكانة كافكا فانه ليس مزاحاً عابراً، وانما له قيمته ووزنه في الاوساط الثقافية العالمية!

ان كاتباً صهيونياً لا يمكن البتة ان يصف اليهود القدامى الذين تعتبرهم الصهيونية (مجد اليهودية وشمسها وبداية الكون) بانهم كلاب، وانهم يمتلكون ارواح كلاب حقيقية شائخة. ولا يوجد هناك اديب صهيوني واحد يضع مسؤولية خروج اليهود القدامى من فلسطين على عاتق اليهود انفسهم... والنغمة السائدة التي يغنيها الجميع بصوت واحد مرتفع هي ان اليهود «طردوا» من فلسطين وارغموا على حياة المنفى.

وحين يقول هرتزل مثلاً ان الدولة الاسرائيلية ستكون واحة

الـديمقـراطية في الشرق المستبد، وجسراً تمر عليه الحضارة الاوربية الى البـلاد المختلفـة، فاننـا لن نفقـد شيئـاً بالتأكيـد لو نقلنـا للعالم الصـورة التي تنبأ بها كافكـا لفلسطـين، ممثلة بالجمل، حين تستولي عليهـا الصهيـونية، ممثلة ببنات اوى، حيث «كانت دماء الجمل قد اصبحت بركـاً، وصعـد منهـا دخـان، وانفتحت في الجسم جروح كثيرة في امـاكن عدة» مقـدمـاً بذلك نموذجاً حياً لنظرته الى وظيفة الفن الـذي يقـول عنـه: «الفن هو ان تبهـر انظارنا الحقيقة، فليس هنـاك ضوء حقيقي الا الضـوء السـاقـط على الـوجـه القبيح المتراجـع . . . الفن يحوم حول الحقيقـة وهـو عاقـد العزم على ان يحترق بها. وتتمثل موهبته في البحث، في الفراغ المظلم، عن مكان لم يعـرف من قبـل، نحجـز فيـه بقـوة اشعة الضوء»(٦) التي يسقطها كافكا في هذه الحالة بالذات، على الوجه القبيح لبنات اوى، وعلى العمل البشع الذي تمارسه. والفرق شاسع بين الصورة التي يقدمها كافكا، والصورة الصهيونية حيث تجري انهار اللبن والعسل وتصبح الصحراء بساطاً اخضر . . .

وبمناسبة الحديث عن بنات اوى، فان هذه المخلوقات لا تعتبر لا من وجهـة النظـر اليهـوديـة، ولا الصهيـونية، مخلوقات صالحة، خيرة، اوعلامـة فأل حسن ومـا هي بشـارة تجلب الحـظ السعيـد، لتتخـذ رمـزاً للصهيونية. وانما على نقيض ذلك ينظر اليها على انها نذير شؤم وخراب. فنقرأ مثلاً عن انتقام الرب من اعداء صهيون في (اشعيـا ـ **٣٤**) حيث انـزل الخـراب بأرض ادوم وحـول انهارها زفتاً وترابها كبريتاً وأرضها زفتاً مشتعلاً. ليلاً ونهاراً لا تنطفيء الى الابد يصعد دخانها. ويطلع في قصورها الشوك. والعوسج في حصونها. فتكـون مسكنـاً للذئـاب وداراً لبنـات النعام. وتلاقي وحوش القفر بنـات اوى ومعـز الـوحش يدعـو صاحبه. فيما يهدد رب الجنود بابل بالفنـاء وبمصـير سدوم وعمـورة فلا يسكنها أحد «بل تربض هناك وحـوش القفـر ويملأ البوم بيوتهم وتسكن هناك بنات النعام وترقص هنـاك معـز الـوحش. وتصيـح بنـات اوى في قصورهم والذئاب في هياكل التنعم . .» (اشعيا ـ ١٣: ٢١ ـ ٢٢). وحين يتخلى اليهود عن الـرب ليعبـدوا البعليم، يهددهم الـرب بالانتقـام فيقـول: «واجعل اورشليم، رجماً ومأوى بنات اوى ومدن يهوذا اجعلها خراباً بلا ساكن» (ارميا ٩: ١١) ثم: **«هوذا صوت خير جاء واضطراب عظيم من ارض الشمال لجعل مدن يهوذا خراباً مأوى بنات اوى.» (ارميا ـ ١٠: ٢٢) وفي (ارميا ـ ١٤: ٦) تطرح نبات اوى كمؤشر على اليبـاس وجفـاف العشب والقحـط: «الفـراء وقفت على الهضاب نستنشق الريح مثل بنات اوى. كلت عيونها لأنه ليس عشب».**

**وفي قصة صهيونية حديثة نلتقى ايضاً ببنات اوى بوصفها جزءاً من القـوى المعـاديـة لليهـود، والتي تقف في طريق توحـدهـم مع «ارض اسرائيل» حيث يقدم بنحاس ساديه في قصة «العشب الاحمر يشتعل في بطء النهر الاخضر يتدفق للأبد» حشدا من تلك القوى، الى جانب الشخص المتربص الـذى يقصـد به العربي. ومن ذلك الحشـد الصـراصـير والجنادب وبنات اوى، اذ يسير ابسالوم الذي يطرح كرمز «للشعب اليهودي» وابيغيل التي ترمز لأرض اسرائيل، في طريق صخـري وعـر مليء بالاشـواك والجـذور المتشابكة التي تفـترش الارض. و «من اتجـاهـات مختلفة ومن جوف الظلام كانت تتردد اصـوات الصـراصـير والجنـادب في نغمة رتيبة . . . سارا فترة طويلة في صمت خلال المنطقـة المنبسطـة المليئة بالاحجار الصغيرة والشجـرات الشـوكيـة. من حولهـا كانت الجبـال شامخة كالظلال الثقيلة . . منهـا البيضـاوي ومنهـا المستدير. ومن داخل الجبال كان ينبعث عواء ابن اوى وكأنـه صوت ضحـك كئيب غريب مجنـون. لكنه كان ضعيفاً اتياً من بعيد وسرعان ما انقطع.»**(٧)

وفي روايـة الحـروب الصليبية التي ـ اي الحروب ـ تتحول بفضل الكتـاب الصهـاينـة الى حملة لا سامية موجهة ضد اليهود، يرد ذكر ابن اوى كعنصر من العنـاصـر التي تثـير لاستهجان وتقترن بالمذلة والمهـانـة. يتحـدث الكـاتب عاموس عوز عن الكونت الاقطاعي، قائـد الحملة، الـذي لا يحظى منـذ بدايـة الرواية حتى نهايتها بغير الالقـاب والمـؤشرات والاوصاف المعيبة والمنفرة التي تقدمه للقارىء كشخصيـة مهلهلة مهـزوزة، شريـرة غير طبيعيـة ومثـيرة للتقـزز ـ يتحدث عنه وهويستعيد ذكرياته عن زوجته الاولى وكيف حاول ان يضحكهـا حين زفت اليـه. يقـول: «وفجأة وهـو في حالة اضطراب صمم ان يجعلها تضحك اخذ يصهل كالحصان ويعوي كابن أوى، ومشى على يديه وقدميه مقلداً الأيل في فرارة ودباً مطاردا، ثم فجأة القى بنفسـه من فوق صخـرة عالية الى النهر وخرج منه يقطر ماء، وسقط لاهثاً عند قدميها، مقلداً بشكل كامل كلباً يتوسل بان يداعب.»(*)

واذن . . أمن المعقـول ان يستخـدم كاتب صهيوني «بنات اوى» بسجلها السيء هذا، رمزاً للصهيونية؟!

واذا ما عجـز البعض عن رؤ يـة ما تنطـوي عليـه هذه التسميـة «بنـات اوى» من غمـز وقـدح، فان مالا يمكن تصـوره هو ان استخـدامهـا كرمز لم يكن بغير قصد محدد، وأقل من ذلك، هو انها يمكن ان تخلع على المـرمـوز اليه ـ وهو الصهيونية هنا ـ أية فضيلة. وتعليـل ذلـك ببساطة، هو ان الرمز يتم استخدامه عادة من منطلق الاستفـادة من قدرتـه على اسقاط ما يتصف به من خصائص ذاتية مميزة على الرموز اليه الذي ينبغي، بالضرورة، ان يتسم هو ايضاً، بتلك الخصـائص، كلاً اوجزءاً ـ والا انتفت العلاقـة الـرمزية بين

الرمز والمرموز اليه ـ مما يجعل بمقدور الرمز ان يطرح نفسه كمعبر، ليس فقط عن قيمته الذاتية بوصفه موضوعاً مستقلاً، وانما ايضاً كمعبر عن قيمة المرموز اليه، في نفس الوقت. بمعنى انه يطرح نفسه في ان واحد على مستويين: مستواه هو، ومستوى الشيء المرموز اليه. ومن هنا، فان ما تتميز به بنات اوى من صفات مثل المخاتلة والخداع والجبن والمكر لا يمكن ان يتحول ـ حين تطرح كرمز للصهيونية ـ الى صفات حميدة، اوحتى الى عناصر مفرغة من القدرة على الفعل والتحديد، اي عناصر محايدة. فبنات اوى، حين تتحول الى رمز للصهيونية، تظل محتفظة بكل ما تتصف به من مخاتلة وخداع وجبن ومكر.. مكتسبة في الوقت عينه، خاصية جديدة مضافة، هي القدرة على اسقاط صفاتها تلك على ما ترمز اليه ـ الصهيونية، نظراً لكون هذه اساساً، متميزة بصفات مماثلة. وثانيا، القدرة على التعبير عن قيمتها هي، وعن قيمة الصهيونية في الوقت نفسه.

ومرة اخرى أتساءل ـ أمن المعقول ان يستخدم كاتب صهيوني بنات اوى رمزا للصهيونية؟!

أما بصدد ما يقوله السيد الكاتب حول عدم تحديد هوية شخوص ادب كافكا، وكون هذا مجهول الهدف، فان ما أوردته بهذا الخصوص، كان في مجال المقارنة بين سمات وخصائص ادب كافكا والادب الصهيوني، وليس في مجال دعوة ادبائنا لطرح نماذج ادبية بلا هوية، وبلا هدف.

انه لما يثير الاستغراب حقا ان يوجه الكاتب مثل هذه التهمة ـ دعوة ادبائنا الى تقليد ادب كافكا ـ في الوقت الذي اعلن فيه، في مقدمة الكتاب، رفضي القاطع ليس فقط للتأثر بما يكتبه «الاخرون» وانما ايضا، لتقليد كافكا، وادعو الى تحرير الفكر العربي من التأثيرات الصهيونية ومن الاحساس بالدونية ازاء ما يكتبه الاخرون. وهذه مقاطع انقلها بصورة حرفية من المقدمة (ص/ ٦ ـ ٧): «... وتسلل كافكا شبحاً هزيلاً في كتابات عدد من كتابنا الذين شرعوا يكتبون القصة منذ الخمسينات.. وتسلل كافكا عبر اقلام بعض نقادنا وكتابنا شبحاً اكثر هزالاً من ذاك الذي تسلل الينا عبر عيون الاخرين... انطلق عدد من كتابنا ونقادنا، وقد تلقفوا الطعم بيسر، لينضموا، على غفلة مما كان يجري، في ركب حاملي راية صهيونية كافكا.. ودون ان ندري ماذا نحن فاعلون، وقعنا صك عبوديتنا الفكرية للفكر الصهيوني والتخطيط الصهيوني... في حينها لم نكن نملك عيوناً تسأل.. ولم نكن نملك فكراً يحاجج. كنا قد تخلينا عن عيوننا التي ترى.. وعن فكرنا تحت ثقل قرون من العبودية وعدم الثقة بالنفس والاحساس بالدونية ازاء ما يطرحه كل الاخرين... وبدلاً من ان نحاول مناقشة ما يطرح في الساحة الفكرية من نظريات ومفاهيم.. وبدلاً من محاولة اكتشاف ما فيها من زيف وتجاوز على الحقائق المادية والتاريخية.. وبدلاً من محاولة البحث عن الحقائق الموضوعية والتاريخية لنرد ما يطرحه الفكر الصهيوني ـ أقول بدلاً من هذا كله، كنا نصدق ما يطرح، لنعود فنطرحه في ما تقدم للناس، حتى بتنا نقف في نهاية المطاف، في مواقع لا تبتعد كثيراً عن مواقع الفكر الصهيوني، حيث كثيراً ما يتردد في ما ينشر من دراسات وبحوث حول تلك القضايا، ذات الحجج والاسباب التي اتخذت منها الصهيونية منطلقاً لدعواها...

(جـ) على (ص/ ٤٨ ـ ٤٩)، **وفي لحظة سعيدة يكتشف السيد الكاتب التناقض الذي اسقط فيه في مجال المقارنة التي اعقدها بين ادب كافكا والادب الصهيوني من الناحية الاسلوبية، ومن ناحية الموضوعات التي يتناولها كل من الادبين، حيث يشكل الغموض الكلي سمة اساسية من سمات ادب كافكا، الذي بلغ في تفرده من ناحية الموضوعات والاسلوب حداً غدا معه تيارا محدد المعالم عرف بـ «الادب الكافكوي»، فيما يتسم الادب الصهيوني بالوضوح والمباشرة. ويقتبس الكاتب قولي: «ان للأدب الصهيوني موضوعات اساسية ان لم تتناولها بعض الاعمال بشكل مباشر وصريح كموضوعات رئيسية، فانها لا يمكن ان تغفلها بصورة نهائية وانما لابد ان تتناولها بطريقة غير مباشرة ومبطنة او انها تشير اليها بشكل او بآخر». ويقتنص الكاتب ضربة الحظ هذه حيث يقول: «في الفقرة الاولى تبين ان الادب الصهيوني لا يمكن ان يعبر عنه الا باسلوب مباشر صريح وواضح لا يحتمل اي تأويل، وفي الفقرة الثانية تبين ان هناك موضوعات اساسية في الادب الصهيوني لابد ان تتناولها بعض الاعمال بطريقة غير مباشرة ومبطنة أو ان تشير اليها بشكل او بآخر. أفليس في قولها هذا تناقض جلي، او ليس من الممكن ان يكون ايضاً أدب كافكا الصهيوني مستمرا للحالة الثانية: الطريقة غير المباشرة والمبطنة؟».**

مرة اخرى يخونه العجز عن التمييز بين معاني الكلمات **العربية**فتختل الموازنة. فالغموض، كما هومعلوم، لا يعني «بطريقة غير مباشرة ومبطنة». ليس هنا بالطبع مجال البحث في الغموض في الادب. ولكن يبدو ان من المهم الاشارة على عجل لما يعنيه ذلك. فالغموض يعني كون ما يطرح عصياً على الفهم او انه قد يحتمل اكثر من تأويل واحد، وذلك نتيجة لاسباب عدة منها تكثيف الافكار والمعلومات والمواقف، تشابك الاحداث، تداخل الازمنة او الاماكن، تعدد وتنوع المصادر الثقافية للعمل الادبي المعني (الارض البور لاليوت، مثلاً)، طرح شخصية او شخصيات مركبة، او ذات ابعاد حضارية متعددة ومتنوعة تاريخيا وجغرافياً، تداخل الواقع

بالحلم او الاسطورة، تعقد البناء اللغوي (فنيغان ويك لجويس، مثلاً) تعقد الاسلوب المستخدم في الطرح، المعالجة السريالية او الرمزية او اللامعقول الخ . . . .

اما التعبير «بطريقة غير مباشرة ومبطنة» فيعني انك تلف وتدور حول الموضوع الذي يظل مع ذلك واضحاً لا يحتمل التأويل وكمثال على ذلك، في رواية «اللاعب» للكاتب الامريكي الصهيوني مايكل بلانكفورت، التي فازت بجائزة داروف، واخرجت كأول فيلم امريكي صهيوني، يقول هانس، بطل الرواية، لصديقه ويلي انه «كان يريد ان ينظر الى كل شيء عبر نظارات زجاجية لونها أبيض وازرق» (ص/ ١٩). والمقصود هنا انه يريد ان يرى الامور من خلال الراية الاسرائيلية (اي الرؤية الصهيونية) بالرغم من انه لا يرد هنا اي ذكر للراية، غير انه يستدل عليها من خلال اللونين الابيض والازرق، اللذين هما لونا راية اسرائيل.

وعلى كل، ولغرض دحض ما طرحته حول الغموض في ادب كافكا، يقتطف الكاتب مقطعاً من مقابلة اجرتها مؤلفه كتاب (رحلة الى القدس) مع مستوطن امريكي صهيوني في فلسطين. تقول المؤلفة: «ان المستوطنين اليهود سرقوا (٦٥) هكتاراً من الاراضي التي زرعها الفلسطينيون لاجيال طويلة.» فيرد عليها ذلك المستوطن واسمه بوبي براون: «ماذا يمكنهم ان يفعلوا؟ ان المصادرة هي تسعة اعشار القانون. ان الاستراتيجية الصهيونية الكلاسيكية تعني ايجاد الحقائق.

علينا ان نكون اذكياء ونستخدم الغموض المتعمد وان نخفي اهدافنا النهائية». (ص/ ٤٨)

ويتساءل الكاتب بعد هذا المقتطف قائلا:

«أفلا يناقض قول هذا الصهيوني وهذه الايديولوجية الصهيونية ما توصلت اليه الكاتبة الفاضلة بديعة أمين بصدد غموض كافكا وان الادب الصهيوني اداة ايديولوجية ووسيلة الى هدف واضح بطريقة واضحة؟» (ص/ ٤٨ - ٤٩).

برغم ان ما يقتطفه الكاتب هنا لا علاقة له بالادب وبكافكا بل وحتى بالايديولوجية الصهيونية، من حيث ان ما يقوله هذا البوبي براون، يعبر عن الاخلاقية الصهيونية ويعكس الاساليب التنفيذية التي تلجأ اليها لكيما تصل الى الاهداف التي تحددها الايديولوجية الصهيونية، التي تعني منظومة من الافكار والمفاهيم والمبادىء والقواعد - اقول، برغم ان مايقتطفه الكاتب لا علاقة له بالادب، فلا بأس من مناقشته.

هناك مسألتان أود ان اوضحهما بشأن هذا المثال:

١ - ان مصادرة اراضي الفلسطينيين من جانب السلطة الاسرائيلية لا تعني غير سرقة هذه الاراضي بصورة شرعية وبحماية القانون. وليس هناك اي غموض في الامر وقول هذا المستوطن «علينا ان نكون اذكياء ونستخدم الغموض المتعمد الخ» لا يضفي اي قدر من الذكاء على اخراج عملية السرقة بحلة قانونية، ولا يخلع عليها اي غموض. وسواء تذرع الصهاينة بالقانون اوحتى بحجج انسانية مزعومة، فان الفلسطينين سيدركون، حالما ينتزع شبر واحد من أرضهم، ان ذلك الشبر لن يعود ابدا في ظل السلطة الاسرائيلية. غير انه لابد من الاقرار بان استخدام هذا البوبي براون لكلمة «غموض» بدلا من الكلمة الصحيحة التي كان ينبغي ان يستعملها في هذا الموضع، وهي «الكذب» أو «التمويه» يكشف عن فطنة هذا المستوطن. فهويدرك ان كتاباً يصدر بالانكليزية او بأية لغة عالمية اخرى، يكون اساساً، موجهاً الى الرأي العام الاوربي والغربي عموماً. وهويدرك ايضاً ان استخدام الكلمة الصحيحة «الكذب» او «التموية»، امرغير مستاغ ادبياً واخلاقيا من جانب الرأي العام العالمي، وانه لن يعود بأي خير على الصهيونية. ومع ذلك، فان كلمة «المصادرة» و«عملية المصادرة» ذاتها لاتنطوي على اي غموض، وانما هي بكل بساطة عملية تمويهية بقصد السرقة. وهي تماثل تماما استخدام هرتزل لتعبير (HEIMSTATTE) بالالمانية او (HOMESTEAD) بالانكليزية وتعني (أ) المسكن وما حوله من ارض. (ب) منزل الاسرة اوبيت الاباء والاجداد. طبقا للمورد، بدلاً من تعبير «الدولة اليهودية»، مبررأ ذلك بقوله: «لاداعي للقلق اذ ان الناس سيقرؤنه على أيه حاله، الدولة اليهودية»[٩] وهومايعلق عليه الزعيم الصهيوني نورداو بقوله: «بذلت مابوسعي لاقناع المطالبين بدولة يهودية في فلسطين انه يمكننا العثور على مواربة (CIRCUMLOCUTION) (دوران حول المعنى) تعبر عن كل مانعنيه، لكنها تقوله بطريقة تتحاشى تحريض الحكام الاتراك للارض المشتهاة. واقترحت لفظه (HEIMSTATTE) كمرادف لكلمة «دولة» (STATE)[١٠] وبالمناسبة، فهذا مثال اخر على قول الاشياء بطريقة غير مباشرة ومبطنة.

**ان ما يطلقه الصهاينة من تعابير ليس قوانين ملزمة علينا ان نفهمه بقيمتها الظاهرية، وما هو بكلمات مقدسة لا يمكن الخروج عليها او تعرية حقيقتها. بل ان من واجبنا ان نفهم ليس فقط ما يريده - وانما ايضا، بل وقبل ذلك «ما يبطنه» الصهاينة وراء الكلمات والحروف. وخلاف ذلك، نكون قد ارتضينا لانفسنا ان نستحيل دمى ناطقة تردد ما يتساقط على اذانها كما الببغاء!**

**٢ - ان «الغموض المتعمد» وبتعبير اكثر دقة وأقرب الى الصواب، «التموية» في السياسة وفي الممارسات التنفيذية لتلك السياسة، يصدر عن نوايا سيئة ومقاصد أسوء. وحين تتحقق**

النوايا وتصبح المقاصد «حقائق» قائمة لن يحتاج منفذو تلك السياسة الى تقديم تفسير أو تبرير. اما في الادب فان الدافع للغموض لا يكمن في سوء النية او القصد، وانما هناك اسباب متعددة منها عمق الارضية الثقافية التي يقف عليها الكاتب، او البحث عما قد يعتبر تجويداً، او الرغبة في الخروج على الاساليب التقليدية في التعبير بحثاً عن طرائق جديدة تكنيك جديد الخ . . .

٧ - على (ص/ ٤٥) يعرب الكاتب عن رفضه لاعتباري تهكم كافكا من الزعيم الصهيوني ناثان بيرنباوم (وهو الذي صاغ لفظة الصهيونية) ومن المهاجرين اليهود الى فلسطين، واحداً من المؤشرات عل رفض هذا الاديب للصهيونية، ولتفنيد ما قلته، يأتي بمقتطفات من شتائم اطلقها هرتزل ضد اليهود متسائلاً فيما اذا كانت شتائم هرتزل تلك، تعني انه غير صهيوني أيضاً.

من البديهي ان ما يصلح مقياساً في حالة معينة، لا يعني انه يصح ان يكون مقياساً في حالة او حالات اخرى. وموقف كافكا من بيرنباوم والمهاجرين اليهود، يأتي كجزء من موقف عام، قدمت للبرهنة عليه، العديد من المؤشرات في فصول الكتاب، اما بالنسبة لهرتزل، فالأمر مختلف تماماً. واذا كان تهكم كافكا سواء من بيرنباوم او المهاجرين، او مما كان يجري في الاجتماعات الصهيونية (كما بينت على ص/ ٣٢ من الكتاب) يعتبر مؤشراً على رفض كافكا للصهيونية وعدم تعاطفه معها، فان شتائم هرتزل، على الضد من ذلك، دليل على صهيونيته. قد يتصور الكاتب ان في قولي هذا «تناقض جلي» اخر، ولكن اذا تذكرنا ان تهكم كافكا كان موجهاً ضد رموز ونشاطات صهيونية، وان شتائم هرتزل كانت موجهة ضد اليهود الذين كانت غالبيتهم العظمى ضد الصهيونية وضد مشروع «الدولة اليهودية»، مما يعني إفشال مخططاته والقضاء على احلامه وغلق الطريق الى القدس بوجهه الى الابد، فانه لا يبقى ثمة مجال للظن بوجود تناقض بين الحالتين. ان اليهود واليهودية لم يعنيا بالنسبة لهرتزل غير وسيلة توصله الى طموحه (الملك هرتزل)[11] او في القليل - تتويج ابنه الذي يحمل اسماً المانياً وليس يهودياً (هانز)، والذي تحول فعلاً الى المسيحية، حاكماً على الدولة اليهودية في فلسطين (اليوميات ص/ ٤٨٠). وما يدلل على موقفه من اليهودية، ان الأمر وصل به مرة ان عرض على البابا ان يحول اليهود الى المسيحية على قرع اجراس كاتدرائية سان ستيفان[12] علماً انه هو نفسه كان ملحداً. ولا اريد التوقف طويلاً عند هذه المسألة، فقد سبق لي ان ناقشتها بأفاضة في «الصهيونية ليست حركة قومية» ويستطيع الكاتب، لو شاء العودة اليها.

**٨ - يعقب الكاتب على المنهج الذي انتهجته في الدراسة التحليلية لقصة «بنات اوى وعرب» والذي يتمثل في:**

**أ - تحليل القصة نفسها ورموزها ككل غير قابل للتجزئة بالارتباط مع القضية الاساسية التي تدور في اطارها الا وهي الصراع العربي - الصهيوني، من خلال اكتشاف المفاتيح او المفردات ذات الدلالة والعلاقات الداخلية التي تربطها ببعضها البعض، والمهام الوظيفية المسندة لتلك المفردات او للرموز المطروحة في القصة، اخذة بعين الاعتبار الشروط النوعية التي طرحت ضمنها تلك القضية في الساحة الاوربية في فترة حياة كافكا.**

**ب - استجلاء وتقصي ما اذا كان لكافكا موقف فكري محدد ازاء مسائل او قضايا معينة لها مساس ما، مباشر او غير مباشر، تراتي ام معاصر لكافكا، بالقضية الاساسية فلسطين والصهيونية، وذلك عبر فترات زمنية متباينة، مما يمكن ان يشكل موقفاً مبدئياً عاماً او نهجاً ثابتاً، او خلافه، اخذة بعين الاعتبار، رؤيته الفلسفية للانسان والكون وموقفه من اليهود والصهيونية، ورأيه في وظيفة الفن، مما يمكن ان يسهم في القاء ضوء على ما يريد طرحه من خلال هذه القصة. وبالنسبة للنقطة الثانية، فقد تابعت مواقف وردود فعل كافكا ازاء مسائل معينة لها مساس بشكل ما بفلسطين، طبقاً لما هو متوفر، وكالاتي:**

**١٩١٠** - موقفه من المستوطنات الاسرائيلية الاولى في فلسطين - الغزو الاسرائيلي بقيادة موسى فيشوع.

**١٩١٢** - موقفه السلبي من الهجوم الايطالي على طرابلس، بالمقارنة مع محاولة هرتزل اقناع الملك الايطالي بالموافقة على اقامة دولة يهودية في طرابلس وانتزاعها من اهلها.

**١٩١٥** - رأيه في القضاة الاسرائيليين في عهد القضاة - (التوراة)

**١٩١٩** - نشر قصة بنات اوى وعرب بعد سنتين من صدور وعد بلفور، والنهاية المأساوية لجثة الجمل على يد نبات اوى. بالمقارنة مع الصورة الدعائية التي تنشرها الصهيونية لما ستكون عليه فلسطين بعد ان تستولي عليها: قلعة للديمقراطية وارضاً يفيض فيها اللبن والعسل الخ. . . .

**١٩٢١** - مخطط التيه في البرية «الذي يطرح وصول موسى لأرض كنعان ضمن «رؤية ميتة»»، يمكن ايجازها في ان موسى، لن تطأ قدماه ارض فلسطين مهما طال به العمر، اذ يظل يسير ويسير باتجاه ارض كنعان الى ما لانهاية، دون ان يراها، واذا ما راها فان ذلك ينبغي ان يحصل لحظة يموت. وهكذا يوصد كافكا ابواب فلسطين بوجه موسى، مع الاخذ بعين الاعتبار رأي كافكا في موسى والغائه للدور القيادي الذي تضعه الصهيونية في شخص موسى بوصفه قائد اليهود من العبودية الى الحرية (كما بينت ذلك على ص/ ٣١ - ٣٢ من الكتاب)، مقابل الرؤية الصهيونية لفلسطين في اطار حتمية

اللقاء بين اليهود «وارض اسرائيل» طبقاً لما تمليه الاسطورة وموضوعة «اكتمال التاريخ اليهودي» أو «سبت التاريخ»° وفقاً للفهم الصهيوني لمفهوم التاريخ.

يعقب الكاتب، على (ص/ ٤٦) على هذا المنهج بانه «عبارات منتقاة» أو رصف للعبارات! وانني احاول ان اوحي «بان كافكا كان متعاطفاً مع العرب»!

ان ما فعلته ليس انتقاء او رصفاً للعبارات. وما هو بمحاولة ساذجة لا مبر رلها. لخداع القراء بأن كافكا كان يحب العرب! وهذا في الواقع أمر لا اعرف عنه شيئاً بالمرة فقضايا الفكر عندي، لاتنحط الى هموم عاطفية رخيصة تفرج عما تعاني ببهارج كلمات مرصوفة منتقاة وما يهمني في الامر كله، ليس عواطف كافكا، وانما فكره. ان ما قمت به هو حالة تطبيقية لما اعتبره دراسة تحليلية تستند الى «منهج علمي مجرد من أية انحيازات مسبقة ـ دراسة يفترض فيها بالضرورة ان تغوص في متاهات عالم كافكا وتسبر اعماقه لتكشف ـ من خلال أدلة ومفاتيح حسية مباشرة وغير مباشرة مستقاة من ادبه مباشرة ومن مجريات حياته، ومما تنطوي عليه تلك الادلة والمفاتيح من ايحاءات ـ تكشف العلاقات الداخلية لأدب كافكا وارتباطاتها بالتركيب النفسي والذهني للكاتب، وتستجلي من ثم، ارتباطاتها باحساساته الباطنية وردود فعله واستجاباته للعالم الخارجي، ليكون بمقدورها بعد ذلك، حل الرمز الكافكوي ـ ان امكن بالطبع ـ واعطاؤه مجدداً الابعاد التي كثفها ذلك الرمز.» كما ذكرت على (ص/ ١٦ ـ ١٧ من الكتاب).

اما بالنسبة لتحليل الرمز الادبي فقد قلت على (ص/ ١٨ ـ ١٩) «انك حين تقدم على محاولة تحليل رمز ادبي فانك مطالب بان تكتشف اولاً المفاتيح والمؤشرات التي تحمل في احشائها دلالات او ايحاءات معينة تساعد على الوصول الى ما خفي او بعض ما خفي وراء الرمز، دون ان تنتزع تلك المفاتيح والمؤشرات من مواقعها في العمل الادبي، ودون ان تجردها من لحمها وتستنزف دمها.. اي دون ان تجردها من علاقاتها العضوية المتشابكة، المتبادلة التأثير، ضمن تلك الوحدة المتكاملة، التي يتشكل نسيجها من عناصر ووحدات وتراكيب العمل الادبي نفسه. وان من غير الممكن بالطبع انتزاع المفردة اللغوية من الاطار العام للنص وتجريدها من ارتباطاتها بنسيج النص بكامله، ومن دلالاتها الفكرية والفلسفية واللغوية والاجتماعية المستمدة من موقع المفردة في النص نفسه، لتتعامل مع تلك المفردة من ثم، في ضوء قيمتها الاسمية او الظاهرية او المعجمية، كوحدة مستقلة متكاملة ذاتياً، او في ضوء المعاني التي يتم اسقاطها عليها بايحاء من قيم معينة محتواة في عناصر او في مواد مستقاة من العالم الخارجي، مما يجعل بمقدور الباحث ان يجد معادلاً موضوعياً لغوياً لتلك المفردة او ذلك الرمز في العالم الخارجي». وهذا بالضبط هو ما فعله السيد الكاتب في ما سماه «حل رموز كافكا الصهيونية» مستنبطاً معادلاته العينية التي اعتبرها معادلات موضوعية مادية ـ حسية للرمز الكافكوي، من الكتب الدينية والتاريخية او من المصادر التي استند اليها، معززاً ذلك بجملة عوامل خارجية لا علاقة لها بالنص الكافكوي. ان ما فعله الكاتب شيء غير مألوف اطلاقاً في النقد الادبي ولا يمكن باي حال ان يعتبر تحليلاً ادبياً. انه ببساطة «رجم بالغيب»!

٩ ـ وانطلاقاً من هذا التناول العجيب، يقدم لنا الكاتب في رده ما يتصوره تحليلاً لقصة «سور الصين العظيم» و «في مستوطنه العقاب» و «تحريات كلب» و «بنات اوى وعرب». وباستثناء قصة «سور الصين..» فقد كنت اجريت دراسات تحليلية للقصص الثلاث الاخرى اضافة لقصة «الجحر» والكاتب لا يفند الحجج والمناقشات التي اوردتها في تلك الدراسات، وانما يقدم تأويلاته الخاصة في حدود ما يظن وما يرى! ولأن الظنون والرؤى لا يمكن ان تؤخذ مأخذاً جدياً، مالم تستند الى ما يؤيد ما تذهب اليه، في النص نفسه، ولأنها تأخذ زادها من دائرة الفكر الرغبي المغلق والانحياز المسبق، فانني لا اجد مبرراً للتوقف عندها. هذا مع العلم ان الطبعة الجديدة من الكتاب تتضمن، اضافة لما ورد في طبعة دار الادب، مناقشة لأبرز الموضوعات التي تطرحها قصة «سور الصين»، من موقع ما يتصوره البعض مؤشرات صهيونية..

١٠ ـ وأعود لما يقوله الكاتب على (ص/ ٤٦ ـ ٤٧)؛ «كأن الكاتبة بهذه الصورة من الرصيف للعبارات تريد ان تبين ان كافكا يستنكر الممارسات الدموية ليشوع ورجاله المستوطنين الاوائل عند غزوهم للمدن الفلسطينية وان (قضاتهم) المتمثلين بشمشون الذي حرق مزارع الفلسطينيين غير عادلين. ان عملية الاقتران هذه غير صحيحة فقضاتهم غير عادلين ومستوطناتهم فيها عيوب ليس لأنهم حرقوا المدن الفلسطينية وقتلوا اهلها كما تصورت الكاتبة الفاضلة بل انهم غير عادلين كما يرى كافكا طبعاً مع ابناء جلدتهم وظلوا يتوارثون هذه العيوب تجاه انفسهم»!

ونظن حين يقول الكاتب بيقين كلي ان القضاة «غير عادلين كما يرى كافكا طبعاً» انه قد عثر على نص او قول يعلن فيه كافكا رأيه هذا الذي يتطوع الكاتب لينقله الينا معززاً بـ «طبعاً» لكن السيد الكاتب لا يوفر لنا غير الخيبة. فنظن عندها انه ربما استجار بالعهد القديم ليصل الى مبتغاه. ومرة اخرى لا نجد في انتظارنا غير الخيبة. فكاتبنا، كما يبدو، لا يصدق ان الخط المستقيم اقصر الخطوط بين نقطتين. وهكذا... وبدلاً من العودة الى سفر القضاة، يهرع الى المرحوم الدكتور احمد سوسة، ، عله يجد عنده ما

يؤيد ظنونه . ونحاول ان نعثر في ما ينقله عن د. سوسه ما يفيد ان القضاة كانوا «غير عادلين مع ابناء جلدتهم» فلا نجد لذلك أثراً. وكل ما يقوله الرجل استناداً الى التوراة ان «اليهود في كنعان بعد موت يوشع . . اصبحوا مهددين بالفناء وقد اضطروا ان يخلوا بعض المدن التي استولوا عليها فضاق بهم الامر جداً حتى أقام لهم الرب قضاة ليخلصوهم من يد اعدائهم . . . وكان عهداً مضطرباً تخللته عدة نكسات كادت تهدد الموسويين في فلسطين بالفناء اذ تمكن الكنعانيون والفلسطينيون من اخضاع الاسرائيليين . . . تحت حكمهم فترات متواصلة . ».

لا ادري اي شيء في هذه الفقرة جعل الكاتب يفهم منها نقيض ما تعنيه تماماً. فهي تقول بلغة واضحة وبسيطة ان الرب ارسل قضاة ليخلصوا اليهود من يد اعدائهم. واذا كان من المستحيل ان نفهم من الجملة الاولى في هذه الفقرة غير ما تقوله صراحة من ان الرب اقام لليهود قضاة ليخلصوهم من اعدائهم، فان فهم الجملة اللاحقة على انها تعني ان القضاة كانوا غير عادلين مع «ابناء جلدتهم» لن يقل عن ذلك استحالة. وبعد كل شيء، فان الاضطرابات المشار اليها لم تكن بين القضاة «وابناء جلدتهم» وانما بين اليهود والاقوام الاخرى، أو بين اليهود انفسهم في الفترات التي لم يكن يوجد فيها قضاة كما سيرد لاحقاً هذا مع العلم ان مجموع الفترات المتكررة التي سادتها الاضطرابات واخضع فيها اليهود، استناداً لسفر القضاة، يبلغ (٨٩) عاماً، في حين ان مجموع الفترات التي سادها الاستقرار في ظل القضاة يبلغ (٢٩٦) عاماً، وان كان المؤرخون يقدرون ذلك العهد بقرن واحد فقط فيما بين ١٠٢٥ ـ ١١٢٥ قبل الميلاد، كما يذكر د. سوسه ايضاً.

ولا يكتفي الكاتب، على ما يبدو، بما يفضح سوء الاقتباس وسوء الفهم في ما نقله لنا عن د. سوسه، اذ نراه يندفع باحثاً عن سند ثانٍ يؤيد دعواه. فيظن انه قد عثر على ضالته في جيمس فريزر، هذه المرة. لكن فريزر الذي يحاول رسم شخصية شمشون انطلاقاً من عقلية القرن التاسع عشر الاستعمارية وما سادها من نظريات عرقية ودارونية، وليس من محاولة فهم عقلية العصر التوراتي، لا يخدم هو الآخر، برغم «شطحاته الفكرية» تصورات السيد الكاتب. «فالشغب والعراك واحراق مؤن الذرة» الذي يرد في ما يقتطفه الكاتب عن فريزر، كان موجهاً على وجه التحديد، ضد الفلسطينيين الذين يتجنب هذا العالم الانثروبولوجي تسميتهم باسمهم في هذه الحالة بالذات، مطلقاً عليهم تسمية عامة «الناس»! ربما لأن التحديد هنا، يكشف الممارسات الوحشية اللاانسانية التي مارسها القضاة الاسرائيليون، وفي هذه الحالة شمشون بالذات، ضد الفلسطينيين الذين لا يتردد فريزر في تسميتهم باسمهم حين يكون الامر خلاف ذلك. ويصبح شمشون «طائشاً وفاجراً لم يقم بعصيان ضد الفلسطينيين الذين ظلموا قومه» مع غرابة اطلاق صفة «وطني» على حدث اسطوري ينتمي لمرحلة التكوينات القبلية البدائية المتنابذة. أما النتيجة التي يتوصل اليها فريزر بقوله: «كانت فكرة تخليص قومه من العبودية اخر ما يتراءى له»، فأمرها عجب العجب، وكأنها تصدر عن شخص لم يقرأ العهد القديم اطلاقاً، برغم ان عنوان مؤلفه المقتبس عنه، هو «الفوكلور في العهد القديم» فشمشون دون كل القضاة «خلق» ـ واكرر «خلق» (بضم الخاء)، بصورة استثنائية من اجل تخليص اسرائيل من ايدي الفلسطينيين. اذ انه بالرغم من ان امه كانت «عاقراً» الا ان الرب ارسل لها ملاكاً ليبلغها بانها ستحمل صبياً، والزمها بشروط معينة منها «الا يعل موسى رأسه لأن الصبي يكون نذيراً لله من البطن وهو يبدأ يخلص اسرائيل من يد الفلسطينيين» (قضاة ١٣ : ٥) الذين سلطهم الرب على اسرائيل اربعين عاماً لان هؤلاء عملوا الشر في عيني الرب (قضاة ١٣ : ١) وبعد ان استمتع الرب بنشوة الانتقام من اليهود، وضع شمشون في رحم امرأة عاقر ليكون اية في عيون اسرائيل. الا انه، في نفس الوقت، وضع خطة ملتوية ليقضي شمشون بموجبها على الفلسطينيين حيث جعله يتزوج فتاة فلسطينية برغم معارضة والديه اللذين قالا له: «أليس في بنات اخوتك وفي كل شعبي امرأة حتى انك ذاهب لتأخذ امرأة من الفلسطينيين الغلف. فقال شمشون لأبيه اياها اخذ لي لانها حسنت في عيني. ولم يعلم ابوه وامه ان ذلك من الرب لانه كان يطلب علة على الفلسطينيين» (قضاة ١٤ : ٣ ـ ٤). وحين تبوح زوجته لقومها بسر اللغز الذي تنتزعه منه، والذي لم يستطع الفلسطينيون حله قبل ذلك، يغضب شمشون من زوجته فيتركها لحين. وعندما يعود اليها يجد ان أباها قد زوجها لأحد اصحاب شمشون. فما يكون من هذا الا ان يقوم بحرق زروع الفلسطينيين بطريقة مبتكرة، كما سيلي ايضاحه لاحقاً. وبرغم انني اوردت النص التوراتي المتعلق بعملية الحرق، مع ذكر مصدره على (ص/ ١٧٣) في تحليلي لقصة بنات اوى وعرب، والذي تلمست فيه المنبع الاصلي الذي استقى منه كافكا رمز «بنات اوى» الا ان الكاتب يتجاهله. وهذا من حقه بالطبع فأنا لا افترض ان تحليلي سينال مواقفه اجماعية. لكن الغريب في امر كاتبنا، هو انه يطرح ما اقدمه بصورة موثقة ـ اي معززاً بوثائق توراتية ـ على انه تصورات! مفضلاً، تحت ثقل ما اسميه «عقدة الغرب»، التعكز على تأويلات جيمس فريزر، التي تأتي منسجمة مع الدعاوى الصهيونية اما ما يزعمه فريزر حول عدم قيام شمشون «بعصيان وطني مسلح ضد الفلسطينيين»، وما ظنه

**الكـاتب انـه يعني ان شمشـون كان غير عادل مع «ابنـاء جلدتـه» فسأتـرك التـوراة ترد عليـه . ولكن . . وقبـل ان اقـدم النصوص التوراتية ، ثمة مفارقة طريفة حقاً ، هي ان «ابناء جلدته» هم الذين تواطئوا مع الفلسطينين ضد شمشون ، حيث قام ثلاثة الاف رجل من يهوذا بتقييد يدي شمشون وسلموه للفلسطينين ، لينتقم هؤلاء منه ! (قضاة ١٥ : ١١ ـ ١٢ ـ ١٣) والان ماذا قال شمشـون وماذا فعل كما تقول التوراة . . .**

«فقال لهم شمشـون اني بريء الان من الفلسطينيين اذا عملت بهم شراً . وذهب شمشون وامسك ثلاث مئة ابن اوى واخذ مشاعل وجعـل ذنبـاً الى ذنب ووضـع مشعـلاً بين كل ذنبين في الوسط . ثم اضـرم المشـاعـل ناراً واطلقهـا بين زروع الفلسطينيـين فأحـرق الاكـداس والـزروع وكروم الزيتون . . . ووجد لحي حمار طرياً فمد يده واخذه وضرب به الف رجل . . . فقال شمشون . . . بلحي[13] حمار قتلت الف رجل . . . ثم عطش جداً فدعا الرب وقال انك قد جعلت بيـد عبـدك هذا الخـلاص العظيم والان اموت من العطش واسقـط بيـد الغلف . فشق الله الكفـة التي في لحي فخرج منها ماء فشـرب ورجعت روحـه فانتعش . . . وقض لأسـرائيـل في ايـام الفلسطينين عشرين سنة» .

(قضاة ـ ١٥) .

وفي الاصحاع السادس عشر الذي يروي حكاية موت شمشون الـذي كان مستعـداً لأن يقـدم حتى حيـاتـه لو استطـاع ان يثأر من الفلسطينيين ، نقرأ ما يلي :

**«وكـان البيت مملوءاً رجـالاً ونسـاءً وكـان هنـاك جميـع اقطـاب الفلسطينـيين وعلى السطـح نحـو ثلاثة الاف رجل وامرأة ينظرون لعب شمشـون . فدعـا شمشون الرب وقال ياسيدي الرب اذكرني وشـددني ياالله هذه المرة فقـط فانتقم نقمـة واحـدة عن عيني من الفلسطينـيين . وقبض شمشـون على العمـودين المتوسطين اللذين كان البيت قائماً عليهما واستند عليهما الواحد بيمينه والاخر بيساره . وقـال شمشـون لتمت نفسي مع الفلسطينيين . وانحنى بقوة فسقط البيت على الاقطاب وعلى كل الشعب الذي فيه فكان الموتى الذين أمـاتهم في موتـه اكثـر من الـذي أمـاتهم في حيـوتـه . . . وهو قضى لاسرائيل عشرين سنة . »**

**(قضاة ١٦ : ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١) .**

واذن . . فأي معنى للحـديث عن «العصيـان الـوطني» فى زمن يمكن فيـه استخـدام عظم فك حمار ، طري لقتـل الف رجـل من الفلسطينيين او مهماز بقر لقتل ستمائة اخرين ! !

أمـا شكـوك فريـزر فيـما اذا كان شمشـون «يعد مفخرة في تاريخ القضـاء الاسـرائيلي» فمسألة لا تقل غرابة ولا معقولية عن الحديث عن صيغـة «العصيـان الـوطني» واذا كنا لانعلم ماهو معياره لما يعده مفخـرة في تاريـخ القضـاء الاسـرائيـلي ، فان قراءة لسفـر القضـاة وممارسـاتهم الـوحشيـة الـداميـة ضد الكنعـانيـين والفلسطينيـين والعمـونيـين واليبـوسيـين والادوميـين الـخ . . . تجعل بمقدورنا ان نخمن ذلك المعيار مجسداً بمدى دموية ولا اخلاقية اولئك القضاة ، ربـما كانت ممارسـاتهم مما يعتـبره فريـزر منسجـماً وصيحـة «الامجـاد الـوطنيـة الامـبراطـورية» التي رافقت عصر الغزو الامبريالي الذي عاصره فريزر (١٨٥٤ ـ ١٩٤١) .

فالاصحاح الاول من سفر القضاة يخبرنا ان الاسرائيليين بقيادة يهوذا وشمعـون ، ضربـوا عشـرة الاف رجـل من الكنعـانيـين والفـرزيـين ، وانهم حاربـوا «اور شليم» واخـذوهـا وضـربوها بحد السيف واشعلوا المـدينـة بالنار ثم ضربوا الكنعانيين سكان «صفاة» وحرموها كما حرموا مدينة «لوز» وكلمة «ضرب» هنا لا تعني «ربت» او «داعب» وانـما «قطـع بحـد السيف» مع ملاحظـة ان النسخـة الانكليزية من العهد القديم تستعمل كلمة «ذبح» بدلاً من ضرب . أمـا «حـرم» فلا تعني «منـع» أو «أمسك عن» ، وانما «أباد» او «قتل» ويحـدثنـا الاصحـاح الثاني عن تخلى اسرائيل عن الرب الذي ينتقم منهم بان يسلط عليهم اعـداءهم من الفلسطينيـين والكنعـانيـين والفرزيين الخ . . ثم يستجيب لبكائهم وتوسلاتهم فيقيم لهم «قضاة فخلصـوهم من يد ناهبيهم . . . وحينـما اقـام الـرب لهم قضاة كان الرب مع القاضي وخلصهم من يد اعدائهم كل ايام القاضي . لان الرب ندم من اجل أنينهم بسبب مضايقيهم وزاحميهم . » (٢ : ١٦ ، ١٨) . وتتكـرر هذه الحكـايـة التمرد على الرب وعبادة الهه اخرى ، انـتـقـام الـرب ، فالمخـلص مرسـلاً بصـورة قاض ، في معظم اصحـاحـات سفـر القضاة الذين لا يبدو ان اساليب الغدر والخيانة التي كانـوا ينتهجـونها تشكل ، بنظر فريزر «معابة» في جبين «القضاء الاسـرائيـلي» ، الـذي يعتـبره «مفخرة» ! فأهود بن جيرا البنياميني ، القاضي الأعسر ، يأخذ هدية مرسلة من بني اسرائيل الى عجلون ، ملك مؤاب . . ويعمـل لنفسـه سيفاً ذا حدين طوله ذراع ، ويتقلده تحت ثيابه . . وبعد ان يقدم الهدية يطلب الاختلاء الى الملك : «لي كلام سر اليـك ايهـا الملك» وحـين يخرج من كان في حضـرة الملك ، يبـاغت إهـود الملك بسيفـه الأعسر . ثم يخرج ويغلق الباب وراءه بهدوء ، ويعود لقومه ليقودهم في حرب ضد المؤابيين فيقتل منهم نحو عشـرة الاف رجل . . . «واستراحت الأرض ثمانين سنة» في عهده . وجـاء بعـده القـاضي شمجـر بن عنـاة الـذي قتل ستمائة رجل من الفلسطينـيين بمهـماز البقر ، أوما تسميه التوراة «بمنساس البقروهو ايضاً خلص اسرائيل . » (الاصحاح الثالث) .

قصـة غدر اخرى يتحدث عنها الاصحاحان الرابع والخامس في

عهد القاضية «ديبورا» . . حيث يلجأ القائد الكنعاني «سيسرا» الى خيمة يائيل، امرأة حابر القيني، الذي كان في حالة صلح مع الملك اكنعاني، بعد ان هزم جيش «ديبورا» ذلك القائد. وترحب به يائيل، وحين يطلب منها ماء تسقيه لبناً زيادة في الاكرام. ثم تدعوه الى النوم أمناً في خيمتها وتغطيه، وما أن يغفو حتى تغرز في صدغه وتد الخيمة «فنفذ الى الارض وهو متثقل في النوم ومتعب فمات» . . «واستراحت الارض اربعين سنة» في عهد ديبورا. اما الاصحاحات السادس والسابع والثامن فتتحدث عن القاضي جدعون الذي «التفت اليه الرب وقال اذهب بقوتك هذه وخلص اسرائيل من كف مديان» (٦ : ٤) ويتطوع اثنان وثلاثون الفاً من الرجال، لكن الرب لا يحتاج غير ثلاثمائة رجل يقودهم جدعون ليقضي على كل المديانيين والعمالقة وكل بني المشرق الذين كانوا قد حلوا «في الوادي كالجراد في الكثرة» (الاصحاح السابع). ويقتل رجاله اميري مديان ويأتون برأسيهما الى القاضي جدعون (٧). وطبقاً لاحصائية الاصحاح الثامن فان «الذين سقطوا مئة وعشرون الف رجل مخترطي السيف» (٨ : ١٠) اي الاشداء، من اعداء اسرائيل. وبعد هذا الانتصار «قال رجال اسرائيل لجدعون تسلط علينا انت وابنك وابن ابنك لانك قد خلصتنا من يد مديان» (٨ : ٢٢). «واستراحت الارض اربعين سنة في أيام جدعون» (٨ : ٢٨) وتتحدث الاصحاحات (١٠، ١١، ١٢) عن القضاة تولع من فواة بن دودو الذي قضى لاسرائيل (٢٣) عاماً. ويائير الجلعادي الذي قضى (٢٢) عاماً. ويفتاح ابن الزانية الذي خلص اسرائيل من العمونيين وحكم ست سنوات. وجاء بعده أبصان من بيت لحم، اعقبه، بعد سبع سنوات، ايلون الزبولوني الذي قضى لاسرائيل عشر سنوات، ثم جاء عبدون بن هليل الفرعتوني الذي حكم ثماني سنين. ونأتي لاخر القضاة الشهيرين شمشون الذي تتحدث عنه الاصحاحات (١٣، ١٤، ١٥، ١٦).

اما بقية الاصحاحات فالتاسع منها يتحدث عن الصراع بين ابيمالك ابن جدعون من أمته واخوته السبعين الذين قام بقتلهم جميعاً باستثناء الاخ الاصغر. وقد حكم ابيمالك ثلاث سنوات سادها العنف والقتال بينه وبين شكيم، حيث قتل اخيراً بحجر ألقته امرأة على رأسه. بينما تذكر الاصحاحات (١٧، ١٨، ١٩) انه لم يكن يوجد ملك (اي قاض) في اسرائيل. ويتحدث الاصحاحان الاخيران (٢٠، ٢١) عن الاقتتال بين كل بني اسرائيل من جهة وبني بنيامين، من جهة اخرى.

**والان . . هلا اخبرنا السيد الكاتب من أين جاء بنبأ القضاة الذين كانوا «غير عادلين مع ابناء جلدتهم»!!**

**ثم . . حين تختلط المعاني، ويتعسر التمييز بين «التوظيف» و «التقليد»، وبين ما «غمض أمره» وما «قيل بطريقة غير مباشرة» . . . وحين تضطرب المعارف فينقلب عاليها سافلها، وتغدو «الظنون» حقائق، وتستحيل «الوثائق» «تصورات»، وتجد، برغم ذلك، من يمتدح ما بلغته من شطط . . ألا يبدو ان ثمة مأزقاً عميقاً وجدياً يتحدى الثقافة العربية المعاصرة، مما يستوجب الحل قبل حل رموز كافكا؟!!.**

**هوامش**

* ـ د. عبد الوهاب المسيري، الايديولوجية الصهيونية، ج (١)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٨٣، ص/ ٧٩.

١ ـ الفكرة الصهيونية، ترجمة لطفي العابد وموسى عنز، بيروت، منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٧٠، ص/ ٤٨٦.

٢ ـ الفكرة الصهيونية نفس المصدر، ص/ ٤٣٣. ثمة ملاحظة أود ان الفت النظر اليها. وهي كيف يتعامل الصهاينة مع المعطيات الادبية والفكرية، وكيف يوظفون تلك المعطيات لخدمة اغراضهم. فبالرغم من ان اوليفر تويست كان ضحية فاغن (اليهودي) وعصابته من اللصوص، الا ان يابوتنسكي لا يتردد في ان يجعل منه رمزاً يجسد «العذاب اليهودي»! مدركاً ما تحظى به هذه الشخصية من عطف من جانب الجمهور في كل الاوقات.

٣ ـ غارودي. روجيه، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، بلا تاريخ، ص/ ١٦٦.

٤ ـ أنور الغساني، هل كان كافكا صهيونياً، مجلة الاداب، العدد الثالث، ١٩٧١، ص/ ٣٧، نقلاً عن كلاوس هيرمسدورف [هل ينبغي. ./ ٢٥]. . .

٥ ـ للمزيد من المعلومات حول الحركة الحاسدية والحركة الاسينية يمكن العودة الى موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، د. عبد الوهاب المسيري.

٦ ـ غارودي، المصدر السابق، ص/ ١٩٩ نقلاً عن اقوال مأثورة.

٧ ـ د. ابراهيم بحراوي، الادب الصهيوني بين حربين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧، ص/ ١١٢، ١١٣، ١١٤.

* ـ عوز. عاموس، الحروب الصليبية، ت. غالب هلسا، الاقلام، العدد (٩) حزيران ١٩٧٩، ص/ ١٣٨

٨ ـ Blankfort Michael, The Juggler, 1952, P. 19

٩ ـ Taylor. Aian, The Zionist Mind, Beirut, The Institute For Palestine Studies, 1974, P, 6

١٠ ـ د. أسعد رزوق، اسرائيل الكبرى، بيروت، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الابحاث، ١٩٦٨، ص/ ١٣١.

١١ ـ ستيوارت. دزموند، هرتزل، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤، ص/ ٣٧١.

١٢ ـ Menuhen. Mosi ., The Decadence of Judaism In Our Times, Beirut, The Institute For Palestine Studies, 1969, PP. 37 - 38

١٣ ـ لحي: عظم الحنك الذي تنبت عليه الاسنان. (المنجد).

# رسالة الاردن

* شهدت الساحة الثقافية الاردنية هذه الايام بداية موسم مسرحي ناجح اذ عرضت اكثر من خمس مسرحيات في فترات زمنية متتابعة، على مسرح الثقافة، ومسرح دائرة الثقافة والفنون، ومسرح الجامعة الاردنية، وجامعة اليرموك، ومسرح هيا الثقافي وقد شارك اكثر من جانب متخصص في الاعداد لهذه المسرحيات وبرز اكثر من مخرج متخصص في الاعداد لهذه المسرحيات وبرز من بين الاسماء: المخرج احمد قوادري، نعيم حدادين، محمد حلمي، حيث كان لهؤلاء الثلاثة تجربة ميدانية في مجال الاخراج المسرحي والتلفزيوني وقد استطاع ثلاثتهم تقديم عروض فنية من خلال تعاملهم مع الكوادر المسرحية التي تفاعلوا معها اثناء العمل اما كتاب النصوص فهم اكرم ابو الراغب، مازن عجاوي، بشير هواري، حيث شارك الاول في اعداد اكثر من مسرحية كما شارك في التمثيل في المسرحية التي اعد نصها اما الثالث بشير هواري، فيعتبر واحداً من النقاد المتخصصين في الكتابة المسرحية... كما شارك في بعض المسرحيات مجموعات من الاطفال كان لهم شأن على المسرح نتيجة لخبرتهم الطويلة في هذا الميدان كما ساهمت نخبة ذات فعالية في مجال الاضاءة والديكور الهندسي والمؤثرات الموسيقية... كل هذا التفاعل جعلنا في الاردن نقف حيارى امام هذه الاعمال الجديدة لانها استطاعت ان تنقلنا الى قفزة نوعية ناجحة اكثر من تلك الاعمال التي رأيناها على المسرح قبل بداية هذا الموسم.

* سأحاول في هذه العجالة وضع بعض الاشارات النقدية على الاعمال المسرحية التي قدمت مع بداية هذا الموسم للتعريف بها ولانها كانت مميزة على ساحتنا الثقافية مضمونا وشكلاً.

*** الراعي والغنمات:**

ذكرتني هذه المسرحية الخيالية بقصة للاطفال وهي من تأليف بشير هواري، واخراج (نعيم حدادين) وقد عرضت على مسرح دائرة الثقافة والفنون وبأقبال كبير من جمهور الاطفال الصغار فالى اي مدى خرجت هذه المسرحية من اطار الخيال المتكرر للاطفال وكيف قدمها المخرج في عرض مسرحي عصري.

استطاع كادر المسرحية (وكلهم من الاطفال الصغار) ان يتفاعلوا مع الحدث المسرحي، ماهر الدفم (في دور الراعي) اريج حدادين في دور الغنمة الحمراء والبيضاء (غادة السعيد) اما الصفراء فأدت دورها (ايناس عساف) والخضراء (اريج السعيد) لقد تخلى الراعي عن دوره الطبيعي في الرعاية ولانه اهمل واجبه اليومي فقد تعرضت غنماته للاختطاف وتلك قصة تقليدية يعرفها الصغار والكبار في مجتمعاتنا العربية ويأتي انفراج الازمة في المسرحية على شخصية العصفور الذي يعرف الجريمة لكنه ما كاد يبلغ الراعي حتى يسجن في القفص.

في هذه المسرحية استغل المخرج كافة المرئيات المسرحية كالديكور والاضاءة كما لجأ الى العنصر الغنائي في تهيئة العرض المسرحي وذلك بالاعتماد على الالحان الحوارية في كل اللوحات وهي طريقة يستوعبها الاطفال ولقد حقق المخرج (نعيم حدادين) في هذا العمل نجاحاً متميزاً في عالم مسرح الطفل في الاردن ذلك لانه كرس وقته لهذه الاعمال المسرحية المناسبة لعقول اطفالنا الصغار.

*** مسرحية (ازرع حتى تحصد)....**

كتب هذه المسرحية الكاتب الاردني ابو الراغب، واخرجها (نعيم حدادين) وقد بدأت عروضها على مسرح قصر الثقافة (ومسرح مركز هيا الثقافي) اما الدخول الى عالم المسرحية فلا يكلف الانسان جهداً في التعرف على رموزها ذلك لانها كانت مباشرة تخاطب الصغار ببراءة وتحملهم الى الواقع المعاش بشفافية ورقة ولقد اعتمد المؤلف على مخاطبة الاطفال بطريق واضح ومباشر اما الذهنية والتعليمية فكانت الوسيلة التي تجددت في كل مشهد من مشاهد المسرحية حيث استطاعت هذه الطريقة تحديد القضية الاجتماعية التي ركز عليها كادر المسرحية من خلال معاناة احد الاطفال الذين اضيبوا بالشلل نتيجة لاحد الحوادث المؤسفة واستطاع بطل المسرحية (سمير جمعة) ان يتجاوز هذا العارض الطارىء في حياته وان يظهر تفوقه في التحصيل التربوي رغم كل المعوقات التي تعرض لها في طفولته المدرسية.

واذا كانت المسرحيات المعدة للاطفال تحتاج منا الى جهد وصبر فلا بد ان نتجنب بعض المواقف الخاطئة والمؤثرة على عقول هؤلاء الاطفال حيث ان متابعة الصغار لحركة الممثل وادائه تتعثر اذا خرج هذا الممثل عن النص المعد له كما لا بد ان يتعامل المؤلف مع الكلمات المتداولة والتي تثير في نفوس الاطفال تعلقاً وحباً بما يريد ان يوحي به خاصة اذا كان بين الحضور اطفال صغار دون سن الخامسة وقد لاحظنا في اكثر من مشهد هذه الحالة التي اوحت بها حركة الممثلين اذ راح بعضهم يغرق نفسه بتعبيرات اعلى من مستوى الاطفال الذين يتابعون ذلك المشهد فأضاعوا صغار الاطفال لكن الحركة الكوميدية السريعة اضفت على العمل المسرحي جواً من الراحة والطمأنينة وهكذا اثمرت اللقطات الكوميدية في بعض المشاهد واستطاعت ان تنقل الاطفال الى جو دافىء فيه كثير من التفاعل بين الممثل وجمهوره.

اما المسرحيات الثلاث التي عرضت في بداية الموسم فكانت مسرحيات كوميدية هادفة اثنتان منها كتبها مؤلفان اردنيان اما الثالثة (**طريق السلامة**) فهي معدة عن النص الاصلي (**سكة السلامة**) للكاتب المصري سعد الدين وهبه.

ففي مسرحية (**بدك تضحك تعال**) للكاتب والممثل (مازن عجاوي) راقب الجمهور خط المسرحية الكوميدي حيث كان الممثلون جميعاً يغرقون في اللامبالاة، اما الحركة الانفعالية اما كوميديا الموقف فقد تلاشت من هذا العمل... ولا يطالب الجمهور الممثلين ان يكون الانفعال اغراقاً في الحزن او الغضب. بل يطالبه بأن يكون متعاطفاً مع المشهد المضحك... لقد جاءت التعابير في هذه المسرحية حادة رغم انها دعوة جريئة للضحك ولست ادري أحدث كل ذلك نتيجة للظروف الطارئة التي احاطت بالعمل المسرحي ام لأننا غير معتادين على رؤية الممثل في بلدنا وهو يتناول الموقف بهذه الهزلية الواسعة.

وفي هذه المسرحية ايضاً اقحم المخرج بعض الشخصيات الهزلية حيث تناولت هذه الشخصيات اخبار الساعة على الساحة المحلية لكن الحوار الذي جاء على السنة هؤلاء كان بعيداً عن النص المكتوب ولم يف بالغرض المطلوب وكان على المخرج ان يوظف مثل هذه الشخصيات في مواقف اكثر فعالة لو استدرك بعض خصوصيات النص فحذف او زاد ما يمكن ان يسير الموقف الكوميدي بالدرجة المطلوبة.

**مسرحية اللعبة . . . .**

الذين شاهدوا هذه المسرحية خرجوا بنتائج تؤكد على ان العمل الكوميدي في هذه المسرحية استطاع ان يشد الناس الى الحركة التعبيرية وقد امتاز (ربيع شهاب ويوسف يوسف) وهما ممثلان من طراز رفيع على الساحة المحلية استطاع الممثلان ان يرتقيا بالعمل الكوميدي الى المستوى الرفيع . كما استطاع المخرج محمد حلمي ان يتفاعل مع كادر المسرحية بطاقة كبيرة فأظهر قدرة جعلته يتجاوز كثيراً من الانفعالات السالبة وهذا ما اثبت على انه قادر على ان يستفيد من كل الامكانات المتوفرة لديه سواء في الديكور او الاضاءة او المؤثرات الموسيقية .

وقد نجحت هذه المسرحية نجاحاً لم يكن يتوقعه النقاد على ساحتنا الثقافية والفنية المحلية واثبت الفنان الاردني بأنه قادر على التفاعل مع المواقف الكوميدية تماماً كما يتفاعل مع المواقف التراجيدية الا ان هناك بعض المواقف العفوية والتي صدرت عن بعض الممثلين جعلت الجمهور يتساءل في اكثر من ملتقى لماذا لم يكمل هؤلاء الممثلون مشوارهم كما كان متفقاً عليه هل لأن هؤلاء اخذهم الغرور ام لان بعض الامور المادية الاخرى حالت دون عرض مسرحيتهم اللعبة في المدن والمحافظات الاردنية . . . لقد كانت هناك مشكلة . . . نتمنى ان يتجاوزها الفنان بعطائه المتواصل لكي لا يخذل جمهوره مرة اخرى .

**مسرحية (طريق السلامة)**

اعد هذه المسرحية (**بشير هواري**)واخرجها (**احمد قوادري**)وعرضت لمدة اسبوع كامل على مسرح دائرة الثقافة والفنون ولقد اعد هذه المسرحية الكاتب الناقد عن مسرحية (سكة السلامة) للكاتب المصري (سعد الدين وهبه) وباللهجة المحلية الاردنية وشارك في التمثيل : عامر خماش سهير فهد ، بكر قباني ، خضر بيضون ، تيسير عطية ، احمد قوادري) ، ولاقت هذه المسرحية اقبالاً من الجمهور كما كتب عنها النقاد في الصحف المحلية اكثر من دراسة لانها استطاعت ان ترتقي بالمضمون والشكل الى المستوى المطلوب وقد كان التفاعل بين كادر المسرحية والمخرج بالشكل الذي يتطلبه الواقع العملي لهذه المسرحية .

وحين تأكد للمخرج (احمد قوادري) بأنه يقف امام شخصيات انسانية سلبية المواقف اكد على ان التحرك ضمن هذه الخطوط سيكلفه طاقة اكبر مما كان يتوخى فجاءت حركته ضمن معطيات العمل المسرحي السلبي وكأنه تعايش مع هذه المعطيات بطاقة فنية بناها على قدرته وحركته التعبيرية حيث جاء الاداء رفيع المستوى وهذا يذكرنا بأن التفاعل مع السلبيات في حياة الانسان لا يقل خطورة عن التفاعل مع الايجابيات فيها .

تلك ملاحظات اولية حول الموسم المسرحي في عمان وهذه البداية تؤشر على ان نجاحاً متوقعاً لاعمال اخرى سيكون وقعه اكثر اثارة للمتلقى لان التدريبات المتواصلة التي تشهدها صالات العرض في دائرة الثقافة والفنون والمسارح الجامعية تؤكد على ان الاعمال القادمة ستكون في المستوى الذي يروق لجمهورنا المسرحي الذي يتابع باهتمام كل الاعمال بصدق وصبر . . .

**مفيد نحلة**

## رسالة مدريد

## البياتي يتحدث عن الموقف من التراث

في سلسلة الندوات الثقافية التي تقيمها جمعية الصداقة العربية الاسبانية بمدريد قدم الشاعر عبد الوهاب البياتي محاضرة عن الشاعر العربي وموقفه من التراث ، وقد حضر هذه المحاضرة جمع ـ من الدبلوماسيين العرب بمدريد كان بينهم السيد السفير العراقي ومدير مكتب جامعة الدول العربية والقائم بالاعمال اللبناني والمستشار الثقافي المصري ، وقد ألقى الشاعر عبد الوهاب البياتي محاضرته باللغة العربية وقامت الدكتورة كارمن رويت برابو الاستاذة بقسم اللغة العربية بجامعة مدريد المستقلة بالترجمة الفورية الى اللغة الاسبانية نظراً لأن القاعة كانت تغص بطلاب اقسام اللغة العربية بالجامعات الاسبانية وعدد من المستشرقين على رأسهم المستشرق المعروف الدكتور بدرو ماتينث .

وقد بدأ البياتي محاضرته بتعريفه للتراث فقال : ان التراث هو ماهو كائن وماكان وماسيكون لان التعريف القديم الذي يعرف التراث بانه هو ماكان من ثقافة وحضارة الى امة هو تعريف خاطىء فالتراث متواصل وسيظل يتواصل في المستقبل ، ورد على تعريف البعض الذين يقولون بان التراث هو التراث الديني فحسب فقال البياتي ان التراث يشمل العديد من الاتجاهات الثقافية والحضارية فالتراث هو يضم بين دفتيه التراث الديني والعلوم الانسانية والاجتماعية والعلوم الطبيعية والآداب والفنون والمعارف وان التراث الديني يشكل جزءا من كل هذا التراث الذي يغطي المنطقة الزمانية التي عرفها من قبل ، ويعتبر البياتي تراث المنطقة العربية هو تراث لايبدأ تاريخيا منذ الفتح الاسلامي فقط بل يضم ايضا التراث الذي ظهر قبل الفتح الاسلامي ويعود الى أربعة آلاف سنة قبل الاسلام ، فقبل الاسلام قامت حضارات معروفة وتنسب الى تراث المنطقة العربية منها التراث الحضاري الذي قام في منطقة مابين النهرين مثل الحضارات السومرية والبابلية ثم في وادي النيل الحضارة المصرية الفرعونية وفي الشام الحضارات الفينيقية والكنعانية وحضارات سبأ وحمير في اليمن في الطرف الجنوبي للجزيرة العربية .

ورد البياتي على بعض المقولات التي تدعي بان العرب كانوا في جهل وفوضى قبل الاسلام فقال ان العرب الذين اقاموا هذه الحضارات القديمة استطاعوا ايضا ان يؤثروا في البلاد المجاورة فنقلوا روح هذه الحضارات الى اوروبا واثروا في قيام حضارات مثل الاغريقية وهذا لايعيب الحضارة الاغريقية وانما نقل روح

الحضارات العربية القديمة الى هذه الحضارة اثراها وجعلها تتقدم بقوة وتتخذ مكانها على هذه الارض لان الحضارة هي تأثير وتأثر ولايمكن لاي حضارة ان تقوم من فراغ، وقال ان الشعر الجاهلي الذي كان هو ديوان العرب قبل الاسلام هو روح ودليل وجود هذه الحضارات السابقة على الاسلام.

وقد حدد الشاعر عبد الوهاب البياتي موقف العرب المعاصرين من التراث في ثلاثة اتجاهات هي:

١ ـ الموقف الرجعي المتزمت والذي يعتقد بان هناك فترة محددة للتراث ولاتخرج عنه وهذا خطأ كبير يقع فيه كثير من هؤلاء المتزمتين

٢ ـ موقف الرفض لهذا التراث وهذا الاتجاه عرضه بعض العلماء الذين صحبوا الاستعمار في العالم العربي فقد حاولوا اثبات ان المصريين الفراعنة والسومريين لم يكونوا عربا ولكنهم في الوقت نفسه لم يستطيعوا اثبات هوية هؤلاء وحضاراتهم التي قامت كأول حضارة في التأريخ.

٣ ـ الموقف النقدي او الموقف الانتقائي. وهو الموقف الذي تتخذه القوى العربية التقدمية التي تتعامل مع التراث على انه تراث كل المنطقة باسرها وهو تراث عربي خالص واتجهوا إليه بعد ان تخلصوا من التبعية الغربية، وعادوا لفحص هذا التراث العربي من جديد فارجعوا الاشياء الى اصولها واثبتوا علميا بان القدماء الذين اقاموا هذه الحضارات على هذه المنطقة هم من العرب الذين هاجروا من قلب الجزيرة العربية في هجرات متعاقبة سبقت ظهور الاسلام.

وقال الشاعر عبد الوهاب البياتي ان المحققين للمخطوطات حاولوا احياء التراث القديم بينما التزم اليمين العربي بالجانب الميت للتراث والذي لايمكن اعادته الى الحياة، الا ان التقدميين العرب اختاروا الجانب الحي من هذا التراث لان التراث لامعنى له ان لم يؤدي الى خلق اصالة جديدة لم امتداداً للاصالة القديمة

وقد هاجم البياتي الذين يرفضون التراث العربي رفضا كاملا لان هذا الرفض الكامل هو اكبر خطأ يقع فيه المثقف لانه يعيده الى الارتباط بالتبعية الثقافية الاستعمارية وهو مايسمى بالنفوذ الثقافي الاستعماري. ونتيجة لهذا الصراع بين الرافضين للتراث والتقدميين الذين يحاولون الاستفادة من التراث الحي تعرض العرب لغزو جديد هو الغزو الثقافي الامبريالي الذي حاول ان يزرع في المنطقة العربية حمايات تتاجر باسم التراث والدين وتشوه تاريخنا الحضاري المضيء.

وهاجم البياتي في محاضرته الذين يتاجرون باسم الدين ويتسترون وراء رايته ويحاولون خداع الجماهير البسيطة التي لاتستطيع ان تفرق بين التراث الحضارى الحقيقي والمتاجرة باسم الدين، ولكنه قال ان منطقتنا العربية هي ارض لكل الاديان وهي ارض الرسالات السماوية الثلاث التي جاءت لتهدى الانسان على هذه الارض ولذلك فإن هذا اللقاء بين حضارات قامت على ثقافات متعددة انتجت ثقافة وتراثا عربيا خالصا الى ان جاء الاسلام فنشر رايته على هذه الحضارات وطبعها بطابعه، وقال: نحن لانفرق بين مسلم ومسيحي ويهودي في بلادنا العربية. ونعتز باسماء لها مشاركة كبيرة في تكوين تراثنا المعاصر منهم ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وايليا أبو ماضي وهم من اعظم ادباء العربية وعلى الرغم من كونهم مسيحيين إلا اننا نعتز بهم ونعتبرهم ضمن الثقافة العربية الاسلامية المعاصرة لانهم نتاج هذه الحضارة.

وهاجم البياتي في محاضرته بعض الجماعات العنصرية التي تحاول ان تقيم الحواجز في منطقتنا العربية والاسلامية باسم الدين والرجوع الى العنصرية



والشعوبية وهذا مانرفضه دائما واعلن البياتي بانه كتب عام ١٩٦٣ مسرحية عن عمر الخيام المفكر والشاعر العظيم وهي المسرحية التي تدور احداثها في ايران في عصر الخيام، وكيف تسببت العنصرية والتعصب في الحكم على عمر الخيام بالنفى واحراق كتبه لانه اعلن كروية الارض واثبت دوران الارض حول الشمس عن طريقة الحساب الرياضي وهذه النظريات التي تسببت العنصرية والجهل والتعصب في احراقها ثبتت في اوربا بعد ذلك بقرون لتؤكد على مدى عظمة هذه الانسان فكان ذلك حكما بالجهل على من حاكموه وحكموا عليه.

ومن ناحية أخرى فقد اشار البياتي في حديثه الى الثورة الايرانية فقال ان هذه الثورة عندما قامت وقفنا الى جوارها لانها كانت ثورة ضد الشاه الحاكم المستبد وضد الطبقة الاقطاعية الحاكمة التي حطمت القوى الاساسية للمجتمع ولكن لان القادة الحقيقيين لهذه الثورة كانوا قد ماتوا في سجون الشاه، فقد تسلم قيادة هذه الثورة بعض رجال الدين الجهلة وان هؤلاء ليسوا رجال دين وانما تستروا وراء الدين فرفعوا شعار الثورة الاسلامية ولكن هذا القناع سرعان ماسقط عنهم من خلال التصرفات والسلوك الذي اتبعه هؤلاء الجهلة وبعد ذلك ارتدوا قناع الطائفية ولأن هذا القناع مرفوض في الاسلام فعادوا الى حقيقتهم وارتدوا قناع العنصرية وقال البياتي ان العنصرية في داخل اوطانها تعنى الوطنية والوطني لايقيل ابناء وطنه ويلقي بهم وقود اللحرب وطعاما للمدافع ومن يفعل هذا فلا هو وطني ولاهو قومي، وفي النهاية بدت لنا حقيقة القادة الحاليين لايران فظهر واضحا تحالف رجل الدين مع الاقطاع والتجار للدفاع عن مصالحهم الاقتصادية.

وفي نهاية المحاضرة قال البياتي ان التراث الانساني بشكل عام سواء كان عربيا او غير عربي هو جزء من تراثنا لاننا جزء من تراث هذه الانسانية جمعاء وهذا ماجعل الشعراء العرب المحدثين يتلقون الثقافات الانسانية ويتعاملون مع الحضارات المعاصرة للخروج من القوقعة التي سقط فيها العالم العربي نتيجة لغزوات الاستعمارية والمثقف العربي استطاع ان ينتصر رغم الهزائم العسكرية التي نراها الان او ابدى البياتي تفاؤله بان المستقبل العربي سيكون مشرقا بفضل العلماء والمثقفين العرب الذين ينتشرون في كل مكان سواء في العالم العربي او العالم الغربي، فالعلماء الشبان العرب ينتشرون في كل مكان من العالم.

**طلعت شاهين**

# رسالة باريس

## يشار كمال

يبلغ يشار كمال من العمر 60 سنة. وهو من بين اشهر الروائيين في تركيا وفي العالم. منح اخيرا الجائزة العالمية «سينو دال دوكا» يصور يشار في كل كتاباته ملحمة الشعب التركي، في كثير من الواقعية والحس الغنائي والشاعرية.

هو ابن جنوب تركيا تحول من قروي امي الى مناضل سياسي فصحفي ثم كاتب. تعلم عن الاداب العالمية في ترجمات كثيرة لاينساها. قرأ «ستندال» واعجب به ويراه اكثر الادباء معاصرة؛ يعجب بفوكنر ايضا وبخاصة علاقته بالطبيعة في كتاباته، وسرفنتيس الذي عرفه في السجن.

ليشار كمال حوالي ثلاثين مؤلفاً، تُرجم منها الى الفرنسية حوالي تسع روايات اشهرها: محمد الضامر ـ محمد الصقر ـ العشب الذي لايموت ـ.

ويعتبر يشار كمال كاتب الطبيعة؛ انه يولي الطبيعة جزءا هاما من رواياته، ولعلها فلسفته في الكتابة.

يصرح هنا: («الغضب ضد اتلاف الطبيعة بكل ماهم من عنف... لن ينجحوا في ذلك بحساسيتهم الزائفة، ولكن بالغضب!....»)

وليس ذلك بدون فرح وإيمان به وبالوجود وبالانسان..

**× ـ يشار كمال، على العكس من كتاب آخرين كثيرين معاصرين بنوا اعمالهم على موضوع الهجرة، انت كاتب مرتبط بعمق ببلدك الاصل؟**

+ – نعم، ويمكن لي ان اقول ايضا بانني لن اكون كاتبا لو اني ولدت في مكان آخر. وتعتبر منطقة «سيليسسيا»، جنوب تركيا، حيث ولدت، منطقة خاصة: هناك يتحدث الناس اللغة التركية الاصل، وهي المنطقة الوحيدة التي لاتزال تحتفظ بعادة رواة الملاحم. والقرية التي آتي منها كانت محط البدو الرحل التركمان وقد اصبحت منذ عهد قريب قرية تشتمل على احياء سكنية. أنها قرية عجيبة: لقد عشت فيها طفولة مهده على روايات القصص والحكايا والاحتفالات القروية. وكانت القرى المجاورة تعيش اجواء حية مليئة بالنشاطات الثقافية المختلفة والكبيرة الاهمية.

**× – ماذا كان يدور في ذهن طفل عاش في هذا الجو منذ الصغر؟**

+ – في الحادية عشرة من عمري، كنت احفظ مئات من هذه القصص والاغاني، وكان هناك شاعران كبيران في التقاليد الشعبية وهما: «كار اكاووجلان» وهو شاعر غنائي من القرن السابع عشر، و«داد الوجلو» وهو شاعر غنائي من شعراء القرن التاسع عشر. لكن اغلب الاشعار والقصص كانت مأخوذة من الملاحم، واشهرها «ابن الضرير». وهي قصة ملك طلب من المسؤول عن الفروسية في بلاطه ان يأتي له بحصان من احسن الخيول فأتى له بحصان نحيل. صاح الملك: اتسخر مني؟. وامر بثقب عيني الرجل. وهكذا اصبح الرجل اعمى وطرد من القصر؛ فحمل الحصان الى ابنه قائلا له: «ان هذا الحصان لعجيب!». اخذه ابن الضرير وجاب عليه البلدان وكان يتغلب على كل الاقوياء في طريقه. وهكذا اصبح بطلا شعبيا. واما الحصان فهو لا يموت.

ان هذه الحكاية التي اقصها هنا باختصار، تُروَى على طول اربعين يوما؛ وهي تتكون من اربعين حلقة. لكن احسن الرواة لا يعرفون منها سوى عشرين حلقة، لان بقية الحلقات ضاعت في الطريق. ولقد قمت بابحاث في هذا المجال، بعد ذلك، واهتديت الى اعادة تكوين حلقة كانت قد طويت في



النسيان.

خارج هذه الملاحم الشعبية هناك اغاني المآتم التي هي من اختصاص النساء. عندما يموت رجل في ظروف غير عادية، تلتف حوله جماعة من الباكيات لتغني مرثاته، كان ذلك واجبا.

وكنت اعجب بكل هذه الاشياء. وكنت في القرية من اكثر الشبان الذين يحفظون الحكايا، وصرت انا نفسي شاعراً بطوليا وغنائياً.

كنت اقلد في بادىء الامر، ثم اصبحت اخلق قصصا بنفسي، وصرت معروفا بذلك وعرفت كيف استفيد منه فجمعت هذه الحكايا والاشعار الملحمية بترتيب، وان ذهبت الى المدرسة الابتدائية في القرية المجاورة فذلك حتى اتعلم الكتابة لادون ماحفظت. ولي اصدقاء يقومون ببحوث في التقاليد «الروائية»، وقد عثروا على بعضٍ من القصص والاشعار التي كنت ألفتها في تلك الفترة وقد نسبها البعض الى نفسه. امر مدهش اليس كذلك! وفي الحادية عشرة من عمري ايضا، شاركت في مباريات مع شعراء اكبر مني وهم مشهورون، اذكر منهم بصفة خاصة شاعراً كبيراً من جبال طوروس كان يبلغ من العمر خمسين سنة!

**× – كنتُ تقول ان قريتك كانت مسكونة من طرف البدو الرحل. هل كان الحال كذلك بالنسبة لعائلتك؟**

+ – ان عائلتي من الشرق، من جبل عرارات، وهي من اصل كردي. خالي شاعر كبير وقاطع طريق، وكان معروفاً ومحترماً جدا. اما ابي فقد كان فلاحاً استطاع ان يجد مكاناً مريحاً له. لقد قُتلَ ابي امامي، وانا في الرابعة من عمري. كنت اصلي معه في فناء الجامع حين جاء اخي المتبنى. كان يريد ان يكلمه فطرده ابي قائلا له: «لا استطيع الان لانني اصلي». فما كان من الاخر الا ان طعنه في ظهره ومات ابي. لم اعرف ابدا لماذا كان ذلك. وبقيت لمدة شهور وانا اتمتم بفعل الصدمة. اما اخي فرموا به في السجن لمدة ثمانية شهراً وقُتل هو الاخر حال خروجه منه. لسنا ندري من طرف من، ولكن لم يكن ذلك من طرف عائلتنا. ولقد احدث موت ابي خللا بالعائلة.

**× – وكان ذلك بالنسبة لك اذن بداية فترة الارتحال والتمرد؟**

+ – عندما انهيت دراستي الابتدائية ذهبت الى «ادنه» لاشتغل في المصنع. قطعت مائة كيلومتر على القدمين. كان المصنع بلجيكيا، يختص بصناعة اقمشة من القطن. كان عمري آنذاك اربع عشرة سنة. وكنت احاول في الآن نفسه ان اواصل دراستي الثانوية. ولكني مرضت اثناء ذلك وتركت المدرسة والمصنع. ذهبت بعد ذلك لاشتغل في مزرعة وبدأت عملي كفولكلوري. ثم دخلت

السياسة ابان الحرب العالمية الثانية. كنت التقيت بسبارتاكيين اتراك تركوا المانيا النازية. وكان الكثير منهم يوجد في «ادنا»، واذكر منهم جماعة من مثقفي «استنبول»، صرت صديقا لهم.

لقد اوقفني البوليس مرة وزج بي في السجن لمدة اسبوع؛ لانني كنت اقوم بدعاية ضد الدولة. بعد ذلك اشتغلت كسائق للجرارات، وحارسا، وعرفت اشغالا اخرى كثيرة. كنت معروفا لدى البوليس؛ فحالما يشعر بي في مكان اشتغل فيه يطردني منه. كانت تلك السنوات متعبة وقاسية بالنسبة لي، لقد كانوا يطاردونني كما يطاردون كلبا. لو اني نبشت الارض واختبأت في مكان فيها لامسكوا بي ايضا. وفي النهاية رجعت الى ادنا حيث اشتغلت كاتبا عموميا وسكنت في بيت من خشب. وهناك في سنة 1941 كتبتُ قصتي الاولى وهي قصة قصيرة تضم ثلاثين صفحة بعنوان «حكاية وسخة» وهي قصة اغتصاب قصتها عليَّ فتاة كنت اعرفها. كانت الحكاية وحشية ومؤلمة مما جعلني لا انقطع عن البكاء طيلة يوم كامل. ثم قررت ان اكتبها.

× – **طفل شاعر يصبح كاتبا عموميا في سن الثامنة عشرة، هل تعتبر ان ذلك قد مهد لان تصبح كاتبا؟**

+ – على كل حال كانت تلك سنوات التكوين بالنسبة لي لانني اعتبرت الكتابة دائما تمرينا، مثل علاقة المعلم بالتلميذ. لقد كان لي معلمون، ففي تلك الفترة كنت اكتشفت الادب العالمي: آنذاك كانت تركيا جنة الترجمة، اذ ان الحكومة كانت تسمح بترجمة كبار الكلاسيكيين في العالم. وكانت الكتب تباع باسعار رخيصة: دوستويفسكي، فلوبير، زولا، ستندال، جوركي... لست ادري كم مرة قرأت «جرمينال» و«مدام بورفاي» او «الابله» انها قراءات لا تنسى.

× – **تُعتبر دائما على انك عصامي...**

+ – هل تعرف كاتباً واحداً تعلم فنه بالمدرسة؟ كل كاتب عصامي، حتى اكبرهم امثال هومير وتولستوي او بلزاك. ان يعتبروني عصامياً فذلك مما يشرفني لانني انا كذلك مرتين، بصفتي كاتباً، وتلميذاً لم ينهِ دراسته. ان احسن مدرسة عرفتها كانت بدون شك مكتبة مدينة «ادنا» التي اشتغلت فيها كحارس بعد الخدمة العسكرية. كان هناك اكثر من ثلاثين الف كتاب!

× – **من هم اساتذتك في الادب**

+ – اذا كنتَ مصراً على ان اكشف عن طريقتي، فهي تبدأ من «هوميروس» وتتواصل الى «سرفنتيس»، «شكسبير» و«موليير»، وتتوطد اكثر «بستندال و«تولستوي»، لتصل الى «شارلي شابلن». هؤلاء هم قومي وعشيرتي. لكن الذي أثر فيَّ اكثر من غيره هو «سرفنتيس» الذي اكتشفته وانا في السجن سنة 1950.

قضيت سنة كاملة اقرأ واعيد قراءة «دون كيشوت»، وعندما بدات الكتابة كنت دائما على هذه الصورة: جالسا امام الالة ودون كيشوت على يساري ومسدس ملفوف في جريدة على يميني!

× – **لقد كتبتَ روايتك الاولى سنة 1941 لكن كتابك الاول لم ينشر الا سنة 1952، ولقد كان مجموعة قصصية. فما الذي حدث في هذه الاثناء؟**

+ – كنت دائما وبالخصوص مناضلاً سياسياً حتى وان عُرفت باشعاري وبقدراتي كشاعر بطولي وغنائي. ففي سنة 1950 جرى توقيفي مرة اخرى وقضيت في السجن سنة كاملة الى ان اطلقوا سراحي. وعندها تركت «ادنا» الى اسطنبول حيث اشتغلت في جريدة «الجمهورية» كصحفي، وسرعان ما عُرفت؛ لانه لاول مرة في تاريخ صحافة تركيا تنشر مقالات من نوع جديد تماما لما كان ينشر وذلك فيما يخص الحياة اليومية للشعب: البؤس، البطالة، والياس. ويمكن ان اعتقد بانني كنت من اول علماء البيئة هناك!

قمت في سنة 1953 بتحقيق واسع: «خمسون يوماً في الغابات التي تحترق». ثم انكببت على كتابة مسلسلات للصحيفة. هكذا كتبت رواية «محمد الضامر» مسلسلة. ولما نُشرت سنة 1955 نالت جائزة احسن رواية وصارت بعد ذلك شائعة بين الناس. لقد بيع اليوم منها في تركيا اربعمائة وخمسون الف نسخة، ويعتبر ذلك في تركيا حدثاً مهما، وهي مشهورة بقدر ما اشتهرت ملحمة «ابن الضرير». هناك من بين الثلاثة الاف شاعر غنائي «باناتوليا» الكثيرون الذين يغنون «محمد الضامر» ظنا منهم انها حكاية ماخوذة من التقاليد الروائية بتركيا.

× – **لنأتي الى كتابك الاول «محمد الضامر». كيف جاءت الفكرة؟**

+ – عندما كنت كاتباً عمومياً التقيتُ بارستقراطي قد هرب. وهوينتمي الى عائلة مالكي اراضي، نسميهم «آغـا»، وقد كان قاضياً مشهوراً وله صفات عثمانية، وصار بعد ذلك قاطع طريق كبير. كان يُجيدُ اليونانية والفرنسية والانجليزية، وهو اول الذين حدثوني عن الفلاسفة. رمزي باي، هذا اسمه، كان قد قص عليَّ ايضا التاريخ الكبير لقطاع الطرق في الريف التركي. وكان ذلك اللقاء وحياً بالنسبة لي.

لقد كان خالي قاطع طريق شرقي محترم، ولي قريب آخر قد قتل في الجبال. وانا شخصياً لو لم اكن قاطع طريق بالفعل، لما كنت قادراً على العيش مدة خمس سنوات من متابعات البوليس والتعذيب والخوف والتمرد. لقد ارتبطت الكتابة عندي اذن بالتمرد، وهكذا فكرت في كتابة رواية متمرد. كل ابحاثي كانت تدور حول التمرد، وهي استقصاءات عمقتها في رواية «محمد الصقر». واعتقد ان النزوع الى الثورة شيء ضروري للانسان.

والشيء الذي اردت ان اقوم به هو التصويب نحو كل القوى الغامضة او الواضحة، التي تجبر الانسان على التمرد وعلى اختيار الثورة؛ دون أن ينتظر شيئا منها. انا مثلا، ماالذي كنت انتظره من وراء تلك المطاردات الطويلة؟ كنت اختبيء دائما، وأُمسَكُ دائما من قبل البوليس، وأُهان وأُضرب... لم يكن لي شيء انتظره، حتى على المستوى السياسي.

لكن في ظروف معينة، يجد الانسان نفسه مجبراً على التمرد، ويصبح التمرد عنده مبدءاً حياتيا. في تجربتي الشخصية، كنت اكتشف من جديد قوة واساس التقاليد الروائية (الشفوية) وهي ثورة الشعب كتأكيد على كرامته وانسانيته. لاجل هذا السبب لقيت رواية «محمد الضامر» نجاحاً مماثلا، ذلك انها تعيد التقاليد الروائية مع فهمها.

× – **لقد خلقتَ بَطَلَ رواية، تَمَلَّكَهُ آلاف الفلاحين الاتراك الذين يقسمون بانهم عرفوا محمد الضامر او سمعوا عنه. اين الواقع واين الخيال؟**

+ – لم أمل يوماً الى تقليد الحياة. الوجود خلق مستمر، اثراء دائم:

لا تمر ثانية الا وهناك شجرة تضاف، وتولد ملايين الحشرات والفراشات، ودرجات اضافية في سهل «تشوكوروفا». اني احاول في كتبي خلق هذا الثراء. عندما حل رواد الفضاء الامريكان فوق سطح القمر كنت القي محاضرة في اسطنبول، فارتجلت موضوع: «هل رأيتم، نحن اصبحنا الان اكثر ثراءا بقليل مما كنا ونستطيع ان نكتب عن شيء جديد...» اعتقد ان الخيال لا يتغذى الا من الاغتناء المستمر. لنأخذ مثلا: اريد ان اصف بستان خوخ.

ساحاول اذن ان المح كل مظاهر حياة هذا البستان: كيف يتم ظهور الزهرة الاولى، كيف تحرس النحلة مؤونتها، كيف تسطع الشمس على الاشجار، كيف يمر الماء في السواقي، كيف يعيش الفلاح الذي يعمل هناك. الخ... انا ضد المذهب الطبيعي، وضد الواقعية، اشتراكية اولا. يجب علي ان اغتني، ان اتشبع خلال مدة طويلة بهذا الواقع حتى يتسنى لخلقي ان يحيط بكل معانيه، وان يتحرك في كل سعته. اعتقد ان الواقع والخيال مرتبطان ببعض بصورة معقدة ومبهمة. ان الاساطير نفسها محدودة، الواقع نفسه محدود. هل يمكن للانسان في

حياته الخاصة ان يعطي قدرا حقيقيا للواقع وقدرا مثله الى الخيال؟ نحن لا نستطيع فهم الانسان الا اذا نظرنا اليه ككل، واقع وخيال. هو مخلوق يعيش، ينام، يأكل؛ ولكن اكبر خصائصه هي بالذات قدرته على الخلق، وخاصة في ميدان الاساطير. كيف يمكن لنا ان نفكر دقيقة واحدة في انتزاع الانسان تجريده عن الاساطير التي يخلقها؟ موضوع عدم امكانية التفريق هذه، هو الموضوع الذي يشغلني في كتبي. هو ان اظهر كيف تصنع مجموعة ما اساطيرها الخاصة بها، وكيف يخلق انسان ضمن هذه المجموعة اساطيره الخاصة، هذه هي مهمتي ككاتب.

**× - لكن كيف تنقل الى الكتابة ما هو مختص بالتقاليد الروائية (الشفوية)؟**

+ - انا قبل كل شيء رجل ذو ثقافة شفوية؛ اذن كل كلمة تحملني الى عالم - واقعي وخيالي، وكل كلمة بالنسبة لي تمثل شكلاً ومضموناً. واعجوبة الكتابة هي بالضبط القدرة على اللعب على هذه الثنائية ان الكلام اعجوبة، والكلمة غريبة بقدر غرابة الواقع. ان التقاليد الشفوية من خلق ملايين من البشر وهي ملك الجميع وليست ملكا لأحد. ولذلك يحق لكل انسان ان يخلقها من جديد على حسابه. انا اعتبر نفسي جسرا بين الشفوي والكتابي. عندما اكتب ارجع الى التقاليد الشفوية، لكن لغتي ككاتب هي لغتي الخاصة قبل كل شيء. عندما كنت اروي الملاحم في السابق كنت عاشقاً للكلمة. والآن ككاتب اصبحت عاشقاً للغة.

**× - ان كتبك تمزج الواقع بالخيال وهي في الآن نفسه كتب مغامرات وتراجيديات اغريقية...**

+ - ان عصرنا الحالي هو التراجيدي. نحن اليوم تراكماً للتراجيديا في كل الميادين. والطبيعة مكان من بين الاماكن الاخرى التي تدور على سطحها التراجيديا. ان القرية التي قضيت فيها طفولتي كانت تستند الى جبل طوروس، وامامها يمتد النهر والسهل؛ وهو سهل ينتهي عند حدود البحر المتوسط. لقد عشت هناك اربع عشرة سنة. وفي الصخور، وراء القرية، رجعت في سنة 1957 الى هناك، ولم يكن هناك نسر واحد. سألت لم: اجابوني بأن ذلك كان سبب وباء متعلق بالخيول. ستقول لي ما العلاقة؟ ببساطة لانهم رموا بالمبيدات على جثث الحيوانات، وتسممت النسور لانها اكلت منها. كان هناك ايضا عددا لا يحصى من النجوم والفراشات والظباء وحتى الغزلان. لم يبق اليوم منها شيء. ولم يسبق للطبيعة والانسان ان عاشا تراجيديا مماثلة. ان اكبر تراجيديا هي جنون الاستلاب. لكن التراجيديا بالنسبة لي ليست قدرا. يمكن ان نقاوم هذه التراجيديا وهو ما احاول ان اقوم به فيما اكتبه. انا كاتب اتعلم، وكلما سيطرت اكثر على الكتابة كلما استشعرت شكلا جديدا للتراجيديا ترتب في الوقت نفسه ما ينتج عن الارث الاغريقي للقدر وتراجيديا الارتهان المعاصرة.

**× - في روايتك «ستقتل الثعبان» التي ترجمت اخيرا للفرنسية، هناك البطل الشاب حسن قد أجبر من طرف عائلته على قتل امه من اجل شرف العائلة. وذلك مديح للاخذ بالثار.**

+ - كلا. في روايتي اشارة الى الندم او الى غياب الضمير. ان كل اوربا تتحدث عن الندم والضمير لكن كم عدد الذين اجرموا وهم يعيشون في حرية؛ يملكون السيارات والبيوت والاطفال؟ هناك مجرمون يهيئون الحرب العالمية الثالثة وهذا لا يمنع الناس من ان تعيش، لان كل الناس ينسون. في نهاية الرواية يصبح حسن من الاغنياء. يملك جرارات فلاحية كثيرة، ويعيش في بحبوحة العيش وقد نسي جريمته. حسن مثل كل الناس، ومثلنا نحن؛ انه الانسان المعاصر بلا ضمير. لقد قتل امه، اصوله، وبطريقة اخرى اذن، قتل ذاكرته. وفي الادب كما في الفن، انا افضل الواقع الاكثر تشاؤما على الكذب المخفي ببراعة. اذا امكن ان نخلق من الكذب جنة فأنا اختار جحيم الواقع.

**× - هناك فكرة سائدة في كل رواياتك، وهي مشاهدة نهاية لحضارة الفية تفقد روحها في معاصرة وتصنيع وحشيين. كيف توفق بين ارث التقاليد والدخول في المعاصرة؟**

+ - يكون ذلك بوضع جسر بين الاثنين. احسن طريقة نرى بها المستقبل تكمن في السؤال من اين نأتي. ان شعبا يفقد ذاكرته لهو شعب ميت. ان الانسان مثل الطبيعة هو حصيلة تجمع للاشياء، تماما مثلما نتحدث عن تجمع رأس المال. انا انسان هذا التجمع. لنأخذ مثال منطقة «سيليسيا». هي جزء من الانسانية، مكان خلقت فيه مغامرات انسانية لا نهاية لها. ان التاريخ لا يمر مر الكرام؛ بل انه يترك رواسب. والانسان مصنوع من هذه الرواسب. يمكننا ان ننظر الى التاريخ على انه ارض تجمعت على سطحها طبقات مختلفة من الرواسب. التاريخ هو الزمان اذن الزمان هو مساحة تتجمع فيها الرواسب. ليس الزمان بالشمس التي تطلع ثم تغيب؛ هذا هو الزمن النسبي والعابر؛ لكنه تجمع الذاكرة والتجارب والاحداث والتغييرات. ان مأساة عصرنا الحالي اننا لا نعطي اهمية الى مفهوم الزمان هذا.

**× - اذن بالرغم من ان ابطال رواياتك في اغلب الاحيان هم اشخاص يتعذبون، يتقاتلون فيما بينهم؛ انهم جبابرة او عبيد، هناك شخصية توجد في كل كتبك ايضا وهي عظيمة ورائعة، اعني بذلك الطبيعة...**

+ - لقد اشتغلت لمدة سنوات عديدة في حراسة حقول الرز. ولننشيء حقل الرز كان يجب ان نحول مجرى نهر، فبنينا سدا تخرج منه قنوات الري، وذلك في «غمون» انه نهر صغير ينحدر من جبل طوروس. كان الماء فيه صافيا الى درجة انه يخيل اليك انه بمقدورك ان تقرأ فيه كتابا. كنت اتفقد السد والقنوات مرتين في الاسبوع. لم يعد بمقدور الفلاحين ان يدخلوا الى هناك، وتكونت السبخة: وهي مأساة حقيقية بالنسبة لاهل القرية. وفي ذلك الحين ولد وعيي بالطبيعة؛ وكنت اريد وانا في الثامنة عشرة من عمري ان اكتب رواية عن النهر هذا النهر بالذات، لان كل الانهار لا تتشابه... هناك جداول كثيرة تنحدر من جبل «طوروس» وتصب في البحر المتوسط عابرة بالسهل لكنها لا تتشابه. لكل واحد منها شخصيته: منسوبه، حصاه، تعرجه، فيئه، صخبه، سكانه، واهواءه، في هذه الفترة، عندما كنت انام بين الاشجار، في الخلاء توصلت الى فهم امر اساسي: لكل قطعة من الطبيعة روحها الخاصة بها، ولقد غيرت هذه الحقيقة نظرتي الى الطبيعة مرة واحدة. ولهذا السبب تعتبر الطبيعة في كل رواياتي شخصية على حدة.

**× - ويبدو وكأنها المنبع الوحيد للفرح....**

+ - يمكن ان يكون ذلك. نحن نحيا ثم نموت، لماذا نتشبث بالحياة اذن؟ لو تقرأ الملاحم الكبيرة: هوميروس، الف ليلة وليلة او حتى ملحمة «ابن الضرير» لوجدت انها جميعها اغاني اعتراف وفرح رغم القتل والمذابح. نحن سنموت لكن من حسن حظنا اننا نوجد على الارض. الفرح، النور، الامل: اذا لم يكن الوجود صيحة الفرح هذه، كيف يمكن للانسان ان يصمد امام الحرب والجريمة والوباء.؟ الوجود هو الشعر، تلك هي الغنائية؛ وغنائيتي تتمثل في محبة الانسان والطبيعة بعمق. الانسان على هذا المنوال، لا يتعفن ولا يتسخ. ان اليأس مرض نصاب به باتصالنا بالآخرين، انه عدوى فظيعة. لكن الذي املكه هو اولا الفرح والاعجاب بالعالم.

**× - ان كل كتبك، او على الاقل المترجمة الى الفرنسية، تدور احداثها في عالم صغير، هو ذاته في كل مرة، سهل «تشيكوروفا»؛ لكن بسبب قوة وحيك الملحمي ونفسك الغنائي، اصبح المكان عالميا.**

+ - عندما كنت شابا، كنت اقول ان ليس هناك انسان لا يمكن ان يسامح. هناك دائما اعذار نسامح من اجلها على شرط ان نضع انفسنا دائما مكان الآخر.

ان مهمة الكاتب الذي يكتب روايات حماسية مثيرة وملحمية، تتمثل في قدرته على التعريف بهويته. اننا نعرف الآخرين اكثر عندما نصل الى اعماق ذاتنا والى اعماق المكان الذي نأتي منه. يعتبر اكبر الكلاسيكيين في الادب ملتقى طرق، يلتقي فيه الناس. ان «سرفنتيس» كان قد كتب «دون كيشوت»، لكن كم من «دون كيشوت» قبله. ؟ ووراء هاملت شكسبير كم خلق الشعب من هاملت. ؟ هذا هو الشيء الذي يفسر عالميتهم.

انا نفسي كنت متعجبا من النجاح العالمي الذي حققته رواية «محمد الضامر». كنت اعتقد ان الكتابة باللغة التركية تعد اكبر عائق. لماذا هذا النجاح اذن؟ لان وراء محمد الضامر هناك جيلان من محمد الظاهر، قطاع طرق لهم قلوب طيبة وكبيرة، مثل ابن الضرير، وهناك قرون من التقاليد الشفوية. تتمثل قوة الملحمة في قدرتها على ان تكون مكان الآخرين، ان تحكي عنهم. هوميروس ليس بهكتور لكنه يضع نفسه مكانه. هو ليس بـ «اشيل» لكنه يتحدث ويبكي مثل «اشيل»...

× - ما هي مشاريعك الروائية؟

+ - انا الان اشتغل في شيئين في آن واحد. اكمل بيوغرافيا شخصية باسم «انسان». ومن جهة اخرى اكتشفت عوالم اخرى، مثل عالم الصيادين باستنبول. هي رواية اتحدث فيها عن موت حرفة ومعها موت مدينة.

يمكن لي ان اكتب بنفس الطريقة عن موت باريس اولندن، لان الأستلاب يوجد في كل مكان. كما انني افكر في روايات اخرى، مثل النهر الذي حكيت لك عنه منذ قليل؛ لكني لا اجد القدرة على كتابته، فهويفلت مني. الا اذا كنت احتفظ به في اعماقي بدافع الغيرة! فانا غيور، والشي الذي احبه اكثر، احتفظ به في اعماقي.

**تقديم وترجمة**
**رشيدة التركي**

## رسالة المانيا الديمقراطية

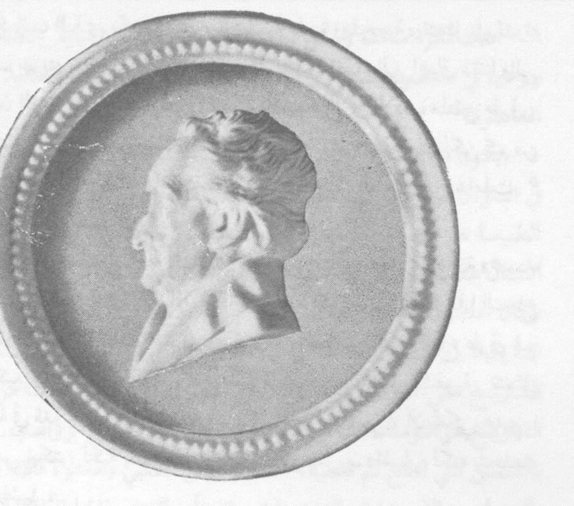
# بعد عام من الاحتفال على مرور ١٥٠ سنة على وفاة الشاعر الالماني يوهان فولفغانغ غوته

جمهورية المانيا الديمقراطية وجمهورية المانيا الاتحادية احتفلتا منذ عام بذكرى شاعر الالمان الاكبر غوته بمناسبة ١٥٠ سنة على وفاته في ١٨٣٢ وقد عرف غوته في اوساط الادب العربي بمؤلفاته المترجمة الى اللغة العربية ولا سيما «فاوست» ومنزلته لدى الالمان عامة منزلة المتنبي والمعري في الادب العربي فهو اشهر من نار على علم وقد قال عنه الشاعر الالماني هاين ان نهاية حياته «خاتمة فترتنا الفنية» وبداية «الفترة السياسية». كانت حياة غوته حافلة بالنشاط الفني والادبي والعلوم فهو ليس مجرد شاعر وانما هو كذلك عالم طبيعي وفيلسوف ورجل دولة وقد مثل الثقافة الانسانية والبرجوازية والافكار الكلاسيكية في الادب القومي الالماني ابرز تمثيل وهو شاعر لا على صعيد المانيا وحدها وانما على مستوى عالمي في ادبه المتعدد الجوانب ومجموعة مؤلفاته الكاملة تبلغ اربعين مجلداً. وملخص حياته واعماله نوجزه كما يلي:

ولد يوهان فولفغانغ غوته Goethe في ٢٨/ ٨/ ١٧٤٩ في مدينة فرانكفورت على نهر الماين وتوفي في مدينة فايمار في ٢٢/ ٣/ ١٨٣٢ والده يوهان كاسبر غوته كان مستشاراً قيصرياً. وقد تعلم على يدى والده وعدة معلمين. في الفترة من ١٧٦٥ حتى ١٧٦٨ درس الحقوق في مدينة لايبزج ودرس فن الرسم وله اعمال جيدة في الرسم. وكانت حياته حافلة بعلاقات الحب مع الحسان وقد احب في لايبزج الفتاة كيشين شونكوف. وقبل ان ينهي دراسة الحقوق في هذه المدينة عاد مريضاً الى فرانكفورت وفي ١٧٧٠/ ١٧٧١ واصل هذا الفرع في جامعة شتراسبورج فأتم دراسة الحقوق واطلع في المدينة بصورة دراسية عميقة على فن البناء الالماني وتعرف على العلامة المعروف هيردر فدرس عليه الشعر الشعبي كما اتصل بعدة شعراء يمثلون حركة «العاصفة والزحف» مثل لينس وكلينلر. ودخل آنذاك في علاقات حب مع الفتاة فردريكه بريون ابنة قس سيسنيهايم. وفي ١٧٧١ اشتغل محامياً في فرانكفورت ثم متدرباً في محكمة فيتسلار. وفي فرانكفورت اصدر مع هيردر وميرك مجلة تمثل حركة «العاصفة والزحف» التي استمرت من ١٧٧٢ حتى ١٩٩٠. وكان ابرز شعراء هذه الحركة التي تمثل ازدهار الادب الالماني وبروز اعظم واشهر شعراء المانيا وادبائها. وكان غوته يقدم في تلك الفترة اعظم روائع انتاجه الفني والادبي وفي ١٧٧١ بدأ بتأليف روايته «غوتس فون بيرليشينغين» وفي ١٧٧٣ بدأ بتأليف «فاوست القديم» الذي طبع ١٨٨٧ وفي ١٧٧٤ الف «كلافيغو» وفي ذلك العام حيث كان عمره ٢٤ سنة الف كتابه «آلام فيرتر». وفي هذا الكتاب نال غوته شهرة خارج حدود المانيا كما اتصل في تلك السنة بعلاقة صداقة مع العلماء والشعراء مثل ياكوبي ولا فاتير وكلوبستوك ودوق فايمار وساكسونيا كارل اوغوست. وفي ١٧٧٥ قام بسفرة الى سويسرا وفسخ خطوبته من الفتاة ليلي شونيمان ثم انتقل الى فايمار تلبية لدعوة اميرها الدوق كارل اوغوست. وصادق الشخصيات العلمية والادبية المشهورة مثل فيلاندو وبييتروج وكنيبل. وبتأثير غوته استدعى الدوق كارل اوغوست العلامة هيردر للعمل في فايمار. وفي ١٧٧٦ عين غوته مستشاراً سرياً للدوق وبدأ في اثناء ذلك حبه لشاركوته فون شتاين. وفي شتاء ١٧٧٦ قام بسفرة الى جبال هارتس وسافر كذلك مع الدوق كارل اوغوست الى برلين وبوتسدام وفي ١٧٧٩ اشتغل كأمين سر شخصي للدوق وأدار جميع الاعمال الحكومية المهمة في مقاطعة فايمار وفي ١٨٨٢ منح لقب «نبيل» وعين رئيسا للدائرة المالية. وفي ١٨٨١ بدأت دراسته بعمق لعلوم الطبيعة فاكتشف العظام الفكية الوسطى للانسان وفي ١٧٨٥/ ١٧٨٦ دخل مصح كارلسباد «كارلوفي فاري في تشيكوسلوفاكيا الآن» وفي ١٨٧٦ ضجر من الحياة الضيقة في فايمار واعماله الرسمية فسافر الى ايطاليا وقد اعتبر هذه السفرة بمثابة ولادة جديدة له. وقد تعرف من خلالها على المؤرخ الفني هـ. ماير والرسام تيشباين كما تعرف على الفتاة انجيليكا كاوفمان. وفي هذه السفرة والاقامة في ايطاليا اتم تأليفه لكتاب «ايفيغيني» ورواية «ايغمونت» وبدأ يشتغل في تأليفه كتاب «فاوست» و «تاسو» وفي ١٧٨٨ عشق الفتاة كريستيانه فولبيوس وهي عاملة بسيطة في ورشة زهور في فايمار وقد تزوجها عام ١٨٠٦ ولازمته في هذه الحياة الزوجية الى ان توفيت. وفي ١٨٩٠ سافر مرة ثانية الى ايطاليا وواصل تأليفه لفاوست ونشر مقاطع منه. كما تعرف في ايطاليا على مترجم مطلع على الادب العربي والفارسي والتركي فاستمد منه صوراً رائعة عما في هذه الآداب الشرقية من صور وحياة انعكست في اشعار غوته في «ديوانه الشرقي الغربي» وفي الفترة من ١٨٩١ حتى ١٨١٦ اشتغل مديراً لمسرح فايمار وشغل كذلك منصب المدير المشرف على المؤسسات العلمية والفنية لدوقية فايمار وسكسونيا ومنها جامعة يينا. وفي ١٧٩٤ ساهم في حملة الامراء الالمان ضد الثورة الفرنسية وفي ١٧٩٤ تمت له علاقة صداقة وطيدة

مع الشاعر الالماني الكبير فريدريش شيلر وقد تعاون معه بشكل واسع في اصدار عدة مجلات ادبية وفنية . وكان شيلر بتأثير ووساطة غوته قد عين استاذاً في جامعة يينا وكان غوته يتردد على الجامعة لزيارته وزيارة اصدقائه مثل هومبولت وشليغل وفي ١٨٠٦ صادق مدير الموسيقى في برلين تسيلتر كما اتم تأليفه لقصة فاوست الجزء الاول وبدأ دراسة الجغرافية وغيرها من العلوم وفي ١٨٠٧ احب الفتاة منيا هيرتسليب من يينا وفي ١٨٠٦ كان قد ترك العمل في الدولة وكرس نشاطه لعلوم الطبيعة واصدر كتابه الجزء الاول «خيال وحقيقة» وفي عام ١٨١٢ اصدر الجزء الثاني منه وفي هذا الكتاب مقالات مهمة عن شعر المعلقات وافكار عن عدد من الشعراء العرب مثل امرىء القيس والمتنبي وغيرهما وفي ١٨١٤ اتم الجزء الثالث وفي ١٨٣٣ اتم الرابع منه . وقد عرض كذلك حياته برسوم تصور ايضاً احداثاً مهمة حتى عام ١٧٧٥ وفي ١٨١٤/ ١٨١٥ سافر الى منطقة الراين والماين في المانيا واكمل اول جزء من كتابه «الايوان الشرقي الغربي» وكتابه «حب مع ماريان فيليمير» واصدر مجلة الفن بعنوان «حول الفن والآثار القديمة» وقد استمرت هذه المجلة من ١٨١٦ حتى ١٨٣٢ بمساهمة العالم الفنان المؤرخ هـ. ماير . وفي ١٨١٦ توفيت زوجته كريستيانة . وفي الفترة من ١٨٢١ حتى آخر ايام حياته كان يسافر سنوياً الى مصح ماريناباد الذي يسمى الآن في تشيكوسلوفاكيا ماريانسكه لانه وهناك احب في آخر سنواته اولريكه فون ليفيشوف . وفي ١٨٢٨ توفي الدوق كارل اوغوست . وبمعونة من سكرتيره ايكرمان وريمر جمع غوته في الفترة من ١٨٢٧ حتى ١٨٣٠ اعماله في ٤٠ مجلداً . وفي ١٨٣٢/٣/٢٦ دفن جثمان هذا الشاعر الكبير في فايمار الى جوار صديقه الراحل الشاعر الكبير فريدريش شيلر الذي فارق الحياة قبله .

ان اعمال ومؤلفات غوته تمثل ذروة ازدهار الثقافة البرجوازية الانسانية والتحول فيها من مرحلة الاقطاع المطلقة . وقد شملت هذه المؤلفات جميع حقول الادب والرسم والفن التشكيلي ونظريات الادب والفن والقصة علاوة على مجال واسعة من علوم الطبيعة وعلم النبات . وكانت تلك الفترة تمثل مرحلة التنوير والنضال التحرري وازدهار الادب الكلاسيكي . وقد ادرك غوته بثاقب وعيه ومداركه ومشاعره معنى الحياة وفلسفتها وجوهرها فصاغها فنياً وفكرياً في مؤلفاته التي تعتبر ذات تأثير وعمق يمتد حتى المستقبل وبفضل اعماله تسامىٰ الشعر الالماني رغم المآسي التي اتسم بها المجتمع الالماني آنذاك من تمزق وتطاحن بين الامراء والولايات التي تجاوز عددها ٣٥٠ ولاية مستقلة على الارض الالمانية . وبفضل قصائد غوته وادبه اصبح الادب القومي الالماني على صعيد عالمي شهرة ونضوجاً وقد بدأ شعر غوته باسلوب باروكي كانت سائداً في لايبزج من ذلك قصيدته «انيته» ١٧٦٧ وقصائده الجادة التي بعث بها الى صديقه بيرش ومجموعة قصائده بعنوان «قصائد جديدة» ١٧٧٦ وقد طبع في ١٨٠٧ له ديوان «مزاج العشاق» والتمثيلية الكوميدية «شركاء في الجريمة» ١٧٨٧ التي ينتقد فيها تفاهات البرجوازية الصغيرة في المدينة . ان التحول الحاسم في اعمال غوته تم في مدينة شتراسبورج فبصفته تلميذاً للعلامة الكبير هيردر ادرك ان عظمة الشعر كامنة في حياة الشعب وهذا ما عبر عنه بمقالاته مثل «حول فن البناء الالماني» ١٧٧٣ وحول «يوم شكسبير» ١٧٧١ وفي الاعوام التالية الف روايات شعرية وملاحم ذات عمق فني اوضح فيها التناقضات الاساسية بين واقع الاقطاعية الضيقة واهداف الحرية التي يناضل من اجلها الشعراء البرجوازيون الشباب الثائرون الذين مثلوا حركة «العاصفة والزحف» وكان غوته في هذه الحركة يعتنق فلسفة وحدة الوجود في تفسير الحياة والخلق وقوانين



الطبيعة . وهذه الآراء الفلسفية استمدها من الفيلسوف سبينوزا ومن دراسته للدين الاسلامي وافكار القرآن وقد عبر عنها في قصائده «اغنية المتجولين العاصفة» و «بروميثيوس» «وغانيميد» واخيرا في روايته التي جاءت على شكل رسائل وهي «آلام الفتى فيرتر» التي كتبها كما قال «بدم قلبي» وهي تصف حبه للسيدة شارلونه بوف ابنة احد الموظفين واصطدام هذا الحب بزواجها من شاب آخر . وهذه الرواية تعكس عمق مشاعر غوته وانفتاح شخصيته واصطدامها واخفاقها امام حواجز وقيود وتقاليد الاقطاعية المتزمتة . وقد استمد غوته من حياة الشعب وبسطائه مادة غزيرة لشعره كما يتجلى ذلك في قصائده «تمثيلية ليلة صيام بيتر بري» ١٧٧٤ و «عيد السوق السنوية» . ان مؤلفه «فاوست القديم» وملحمته الدرامية «غوتس فون بيرليشينغين» من المؤلفات القيمة التي تصف طابع تلك الفترة الاقطاعية والنضال لازاحتها . فالفارس غوتس الثائر ضد الاقطاعية وذو الاهداف والمطامح العصامية كان يمثل مرحلة ثورية من قبل جيل الشباب البرجوازي وقد اشبع غوته هذه الملحمة بافكار وطنية متحررة اتبع فيها اسلوب شكسبير وتكنيك المسرح الفرنسي ذي الالوان والمناظر المتعددة . ولغة هذه الدراما شعبية سليمة من الشوائب تتصف بالمرونة والواقعية وقد وصفت الفلاحين لاول مرة على المسرح الالماني، باولئك الفلاحين المتطلعين الى الحرية القومية والوطنية لذلك كان لها صدى واسع برز فيه المسرح الالماني . ان السنوات الاولى من حياة الشاعر ورجل الدولة غوته في فايمار كلفته جهوداً شاقة من اجل الاصلاحات وتحقيق مطالب عمال مناجم الميناو واعادة تنظيم شؤون المواصلات وتقليص عدد الجيش وتخفيض الضرائب عن كاهل الفلاحين وفتح جامعة يينا ودراسة علوم الطبيعة بشكل مكثف وكذلك دراسة علوم الزراعة والتعدين وفلسفة سبينوزا . وقد برزت منه قصائد مهمة مثل «الى القمر» و «هدوء فوق الذرى» و «ما هو الهي» (نبيل هو الانسان) وقصائد مطولة مثل «الملك» و «الصياد» وقد اصبحت لهذه القصائد شهرة عالمية آنذاك . ان سفرته الى ايطاليا ولدت لديه احسن الانطباعات والخبرات التي عكسها في كتابة «السفرة الايطالية» ١٨١٦/ ١٨١٧ و «الاقامة الثانية في روما» ١٨٢٩ . كما ان مؤلفاته في ايطاليا مثل «ايغمونت» وايفيغينى» و «تاسو» وقصائده التي حاكى بها الاسلوب اليوناني القديم «مراثي روما» كانت من روائع مؤلفاته . فرواية «ايغمونت» تشيد بالنضال الوطني التحرري الذي خاضه الهولنديون وفي هذه الرواية يتضح تحول غوته في الشعر من حركة «العاصفة والزحف» الى فترة الدراما الكلاسيكية المتميزة بالواقعية والوصف الشعري لشعب هولندا ونضاله ووصف الفتاة

البسيطة كليرشين للامير ايغمونت. كما ان روايته «ايفيغيني» تعتبر الى جنب رواية ومسرحية ليسينج «ناثان الحكيم» من كبريات الدراما الكلاسيكية في الادب الالماني. وشخصية ايفيغيني توضح ايمان غوته الراسخ برسالة الانسانية واهدافها. وهي تعكس بشكل موضوعي الهدف الطوبائي للكلاسيك البرجوازي الالماني حول ما هو صالح وجميل في الاخلاق والعادات. كما ان روايته «توركواتو تاسو» تصور النضال الدؤوب الذي يقوم به من اجل تحقيق كرامته الانسانية في بلاط الاقطاعية المستبدة المطلقة.

لقد عالج غوته الثورة الفرنسية بمؤلفاته الدرامية «الكوبتا الكبير» ١٧٩٢ و «المضطربون» ١٨٩٣ و «البنت الطبيعية» ١٨٠٤ ولكن جاء هذا العلاج دون درجة النجاح المتوسط. الا انه حقق النجاح الكبير في هذا الصدد بروايته الساخرة ذات الطابع الانساني والتي يصف بها اوضاع الاقطاعية المستبدة والتعفن والفساد السائدين في بلاطها ولدى رجال الدين فيها، تلك الاوضاع التي ادت الى احتدام الثورة. وهذه الرواية هي «الثعلب راينكيه» ١٧٩٤ التي استخدم فيها اسطورة شعبية.

ومن مؤلفاته التربوية المهمة روايته «اعوام دراسة فيلهلم ما يستر» والتي تطورت بعدئذ الى «سنوات تجول فيلهيلم مايستر» وهي توضح تطور غوته وافكاره من مرحلة الشباب الى مرحلة النضوج في السن وقد الفها ١٨٢١ وتشتمل على عدة قصص متفرقة مثل «الفتاة السمراء الجوزية» «ورجل في سن الخمسين» و «اسطورة المليوزينه الجديدة» و «من ارشيف ماكارين» و «ملاحظات حول مفهوم المتجولين» وفيها ايضاح لآمال المجتمع بشكل طوبائي حول تحول البرجوازية والنبلاء التقدميين الى نشاط زراعي وصناعي رأسمالي وتربية جماعية مبرمجة في اطار اقليم تربوي. وقد انعكست آراء غوته في علوم الطبيعة بتأليفه روايته «القرابات المختارة» ١٨٠٩ وهي تعالج مشكلة الزواج البرجوازي وفيها يعكس رأيه حول الزواج بصفته «بداية وذروة جميع الثقافة». ومن اهم مؤلفاته ذات الشهرة العالمية قصائده ذات الشاعرية المرهفة وهي ديوان «الديوان الشرقي الغربي» وقد الفه ١٨١٩ وفيه صور رائعة عن حياة الشرق والبلدان العربية والحكم والامثلة الشرقية.

ومن اشعاره المهمة في شيخوخته قصائده «الكلمات القديمة. اورفيس» و «باريا» وثلاثية العاصفة، وقصائد لشيلر و «العهد» ومجموعته «حكم وانعكاسات» ١٨٣٣.

ومن اعظم رواياته الشعرية الدرامية «فاوست» بجزءيه الاول والثاني وقد استند بها على اسطورة شعبية حول الشبعان المتآمر والعلامة المتعبد فاوست. وفيها افكار علمية وادبية وفلسفية وسياسية تعكس معنى الحياة والصراع فيها بين الخير والشر بشكل مستقطب حاد وقد بين فيها غوته ان الهدف الاسمى للنشاط الانساني هو النشاط العملي المثمر للمجتمع وان يعيش الشعب حراً على ارض حرة.

وقد ترجم غوته كتاب فولتير حول «محمد» ومن مؤلفاته الاخرى «مسيتروس او شيطان الغابة المتأله» و «الهة وابطال وفيلاند» و «ستيلا» و «ليلي» و «صيادة السمك» و «الاخوات» و «غلاودينه فون فيلابيلا» و «دعابة وحيلة وانتقام» ومقالات حول علم البصريات» و «أحاديث مهاجرين المان» و «باندورا» و «زفاف هانس فورست او مسيرة الحياة» و «حصار ماينس»

### ريشة الطاووس

شاهدت بدهشة وسرور
ريشة طاووس في القرآن
فمرحباً بك في هذا الموقع المقدس
ياأثمن كنز على الارض
فيك وفي نجوم السماء
تدرك عظمة الله من الامور الصغيرة
فهو ينظر الى العوالم
وعينه متركزة هنا

مرتضى الشيخ حسين

## رسالة المملكة المتحدة

## تنسي وليامز:
# الشاعر الذي غنّى لعربة الرغبة

**«توفي الكاتب المسرحي والشاعر والروائي الامريكي تنسي وليامز في اواخر شباط الماضي. والكلمة التالية بقلم دبليو، جي، وذرباي وقد اعادت نشرها جريدة الكارديان البريطانية في عددها الصادر في 26-2-1983 اي بعد وفاة وليامز بيوم واحد..»**

كان توماس لانر وليامز، والذي اختار ان يكتب تحت اسم تنسي وليامز، امتع كتاب المسرح الامريكي بالنسبة للجيل الذي تلى يوجين اونيل. وهو الجيل الذي ولد اثناء الحرب العالمية الاولى وترعرع خلال فترة الكساد الاقتصادي، ثم بدأ الكتابة في الحرب العالمية الثانية ليحقق شهرته بعد انتهائها مباشرة.

وعلى العكس من ارثر ميلر، معاصره ومنافسه على اضواء برودواي، لم يقع تنسي وليامز تحت تأثيرات اونيل بالقدر الذي اثرت فيه بيئة الجنوب الامريكي التي نشأ فيها والشعر الرومانتيكي الذي قرأه عندما كان شاباً صغيراً للهرب من الواقع الذي كان في الغالب، مؤلماً بشكل يصعب تحمله.

ولد وليامز سنة1914 في البيت الاسقفي الذي كان يسكنه جده في كولومبس في المسيسبي حيث كان يقيم هناك كاتب عظيم آخر هو وليام فوكنر الذي لم يكن قد بلغ العشرين بعد عند ولادة وليامز. غير ان رؤيا فوكنر التراجيدية للجنوب الممزق عنصرياً تشبه الى حد ما، نظرة وليامز الدرامية الشعرية للحياة هناك.

لقد لعبت الفوارق الجنسية في اعمال وليامز نفس الدور الذي لعبته الانقسامات العنصرية في اعمال فوكنر. وفي الحقيقة كان وليامز رائداً في مجال الكتابة عن اكثر العلاقات الجنسية جرأة في الادب كما هو الحال بالنسبة للكاتب البريطاني د. ج. لورنس الذي كان واحداً من الادباء الذين حظوا باعجاب وليامز.

قليلون هم الكتاب الذين وظفوا الكثير من احداث حياتهم الشخصية لكتابة اعمالهم الادبية، او عاودوا الكتابة، بانتظام، عن الموضوعات والشخصيات التي

استحوذت على اهتمامهم. لقد كتب تنسي وليامز بصراحة مذهلة عن شذوذه الجنسي في وقت لم تكن الكتابة فيه عن مواضيع كهذه نادرة فحسب بل كانت خطرة على سيرة الكاتب.

لكنه لم يرتكب هذا الخطأ في مسرحياته الممتازة اذ لم يحصر نفسه في دائرة المواضيع الجنسية تماماً. لقد كان ادبه يمثل تكافؤ الضدية الجنسية حيث يكون الحب، مهما كانت وسائله، هو الهدف الذي يصعب تحقيقه.

كان وليامز قد ترك بيته في وقت مبكر بعد اشتغاله في مخزن لبيع الاحذية، وهو العمل الذي ذكره اكثر من مرة في مسرحياته، ثم ذهب الى نيو اورليانس وبعدها الى نيويورك حيث عمل دليلاً لرواد السينما ونادلاً في قرية كرينويج. وقد استمرت حياته على هذا المنوال الى ان كتب مسرحيته «معركة الملائكة» التي قبلتها برود واي في 1940 حين ظن وليامز ان سنوات الكفاح قد انتهت غير ان مسرحيته لم تر النور في مسارح برود واي. ولذا كان عليه ان ينتظر خمس سنوات اخرى بانتظار فرصة جديدة.

بعد ذلك بدأت مسرحيته التالية «معرض الحيوانات الزجاجي» بداية ضاجة في شيكاغو في 1945. ومع ان هذه المسرحية العائلية الهادئة كانت تعكس حالة اليأس التي خلفها الانهيار الاقتصادي الا انها كانت تعالج، من وراء ذلك كله، العزلة الانسانية والحب الضائع. وحين نجحت في الوصول الى برود وادي استقبلت بحماس نقدي عظيم واستمر عرضها فترة طويلة.

ولقد حقق وليامز في مسرحيته هذه نجاحاً غير متوقع، وعندما كتب بعدها بسنتين مسرحية «عربة تدعى الرغبة» صار شخصية لامعة (كما هو الحال مع ممثلها الشاب المخمور مارلون براوندو).

كان على وليامز ان يعود الى موضوع المواجهة الذي عالجه في «عربة تدعى الرغبة» مرات عديدة في اعماله الاخرى سواء كانت شعراً او قصصاً قصيرة او روايات، وكذلك في مسرحياته مثل «طائر الشباب الجميل»، و«قطة على سطح من الصفيح الساخن» و«وشم الزهرة» التي كتبت في العقد التالي غير انه لم يستطع تحقيق هذا التوازن مرة ثانية.

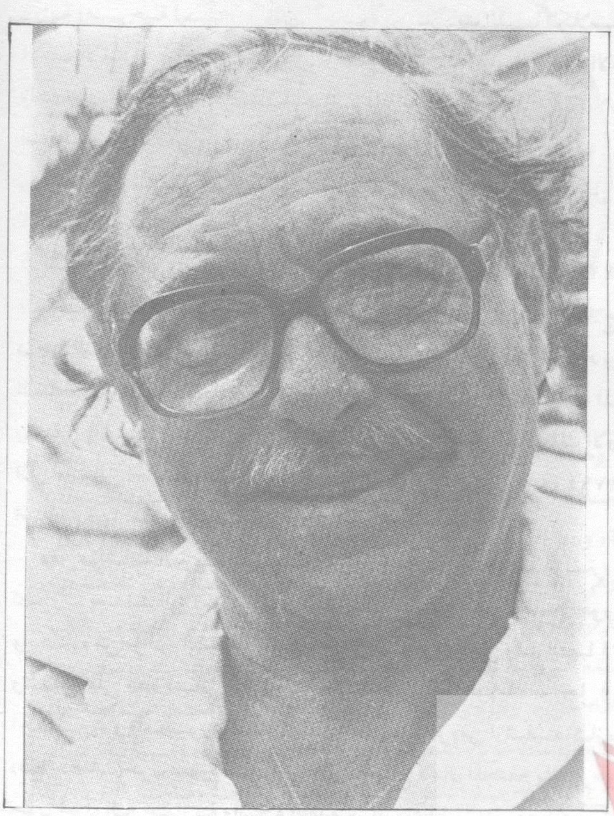
لقد كان من النادر ان تخلو برودواي من مسرحية ناجحة لوليامز، خاصة تلك المسرحيات ذات المزيج الغريب من الشعر والميلودراما الذي يجعل منها عملاً فريداً في الموسم الذي تعرض فيه. وقد حولت مسرحياته كلها تقريباً الى اعمال سينمائية قامت بانتاجها هوليوود.

ولكن بدا ان هذه الموازنة قد اختلت تدريجياً بعد مسرحية «عربة تدعى الرغبة» حين اخذت الكفة تميل لصالح الميلودراما وتبتعد، في نفس الوقت، عن الشعر الاصيل. ولقد كانت مسرحية «الصيف الاخير» صدمة مفاجئة للجمهور وذلك بتناولها المسطح للموضوعات الجنسية وعرضها بطريقة اباحية رخيصة.

لم يصبح تنسي وليامز، في ذلك الوقت، مليونيراً فحسب، بل شخصية عالمية يشار اليها باستمرار في اعمدة الصحافة اسوة بالاثرياء والسيدات الجميلات والجماعات الانيقة التي فتن بها، اوخلقها، كتاب الصحافة الفنية.

قام وليامز بكتابة روايته القصيرة، الربيع الروماني للسيدة ستون «خصيصاً للممثلة كريتا كاربو وعندما لم تمثل من قبلها قامت فيفيان لي بتمثيل الدور عوضاً عنها. وكان وليامز قد اشتهر بخلق الادوار النسائية العظيمة بحيث ان كل ممثلة شهيرة من أنا ماكناني في ايطاليا الى بتي ديفز في امريكا تتمنى ان تثبت جدارتها في عمل من اعماله.

غير ان كل هذا النجاح الاجتماعي وهذا الاهتمام العام قد وضع الكاتب المسرحي اللامع في حالة من التوتر الذي لا يطاق. ومع انه حاول ان يظهر بمظهر الشخصية العامة المنتشية لكن ذلك كان يخفي قلقاً هائلاً في اغلب الاحيان.



واخيراً عندما رفضت برودواي آخر عمل له اخذت حياته تنحدر في طريق كئيب مجنون سبق وان صوره في الكثير من مسرحياته.

كانت مسرحيته «قطار الحليب لا يتوقف هنا بعد الآن» قد فشلت ثم اعاد كتابتها اعادة كاملة، غير انها منيت بالفشل مرة اخرى. ان وليامز الذي كان ذا براعة مؤكدة شهد بها جمهوره ونقاده لم يستطع ان يفهم هذه العودة المفاجئة الى ذلك الفشل الذي كان قد عاناه في سنواته المبكرة ككاتب. فاخذ يتعاطى المخدرات ويقاسي من الانهيارات العصبية التي باتت معروفة على نطاق واسع (وكان من بينها انهياره في فندق لندن.) لقد تحول الى الكثلكة وكتب سيرة ذاتية مليئة بالهذر تحدث فيها بتفصيل عن بعض اموره الجنسية الشاذة.

وعلى الرغم من صراحته، وجاذبيته التي لا تبهرم فان تنسي وليامز لم يستطع ان يتغلب على ذلك المصير الذي يواجهه كل المجددين الذين عاشوا مدة طويلة: اعني حين يتجاوزهم الناس الذين كانوا هم مصدر ايحاء لهم. ومع انه كان سبباً في احداث ثورة جنسية سرعان ما زالت، فانه اصبح موضة قديمة بشكل يدعو للاستغراب، في الوقت الذي كان يبحث دون جدوى عن رؤ يا جديدة لها نفس القدرة على الاثارة.

ربما يكون تنسي وليامز قد دفع في النهاية ثمن نجاحه التجاري الواسع الذي احاطه بحياة عامة لم تقدم له التجربة التي كان يحتاجها لتجديد نفسه. لكنه كان قد حقق مستوى عظيماً في اعماله المسرحية المهمة اكثر من مرة، وفي ذلك ما يكفي.

ترجمة واعداد:

**علي جعفر العلاق**

## رسالة اسكتلندة

# حوار مع أنطوني بيرجز

● ولد الروائي الانكليزي انطوني بيرجز عام ١٩١٧ بمدينة مانجستر وتخرج في جامعتها.

● مارس تدريس الادب الانكليزي وعلم الصوت.

● خدم في الجيش في الفترة بين ١٩٤٠ ـ ١٩٤٦

● اشتغل بتدريس اللغة الانكليزية في ماليزيا وبورنيو في الفترة بين ١٩٥٤ ـ ١٩٥٩

● كتب في ماليـزيـا رواية ثلاثية تدور احداثها هناك واسماها: زمن النمور (١٩٥٦)، العدو داخل بطانية (١٩٥٨)، واسرة في الشرق (١٩٥٩)

● رواياته تسخر من المجتمع المعاصر بكافة اشكاله.

● من رواياته:

الطبيب مريض (١٩٦٠)، والـدودة والحلقة (١٩٦١)، وشيطـان الـدولـة (١٩٦١) والبرتقـالة الآلية (١٩٦٢) وعسل للدببة (١٩٦٣) ومساء القديسة فينوس (١٩٦٤) وفي اعـماق مستر انـدربي ١٩٦٦ والقـوى الأرضيـة (١٩٨٠) واخـرى غيرهـا يبلغ مجموعها ٢٧ رواية.

● من بين اعماله النقدية: (همنكواي وعالمه) و (الرواية الآن)

● الحوار التالي الذي تقدمه (الاقلام) لقرائها هو مقتطفات من حوار طويل جداً نشر في مجلة (ليتر ري ريفيو) العدد ٥٦ شباط ١٩٨٣ ـ لندن وقد اجرى الحوار المستر موركان.

● **ذكرت في احدى مقالاتك ان دراسة اللغة قضية تتساوى في اهميتها وصعوبتها مع دراسـة الفيـزيـاء الفلكية وذكـرت ايضـاً ان دراسة اللغة لم تعد فعالية من الفعاليات الرئيسية التي يمارسها الفرد اثناء وقت الفراغ حسبما يشتهي ترى ماهو موقع الفرد غير المتخصص ـ الفرد العادي الذي يريد ان يضفي اهمية على اللغة؟**

ـ نعم. انهـا مشكلة حقـا. لقـد درست اللغـة في مانجسـتر غير ان ذلك اقتصر على الجانب الجرماني فقط. بينما درس زميل لي فيلولوجيا اللغة الجرمانية على ما اذكر. وقد ذهلت ازاء معـرفتي ان لابـد لتلك اللغـة من ان تتحـرر وتنفصم عن مكـانتها الادبية الـرفيعـة. اذ لم يدر في خلدهم ان هنـاك مدخلا علميا لدراسة اللغة ومايعنيه ذلك من استخدام مختبرات الصوت الحديثة. لقد وجدت ان دراسة علم الصوت مفيدة وذلك عنـد بدء الحـرب إذ اضطررت الى القيام بتدريس اللغات. درست في وقت واحد اللغة الاسبانية لعدد من الطلاب، والروسية لعدد آخر. واكتشفت ان لدي شيئا من المعـرفـة حول الوسائل الكفيلة بالقيام بمهمتي على الوجه المطلوب لم يكن انذاك دي



سوسير معروفاً. كذلـك الحـال بالنسبة لجومسكي. ومما زاد الطين بلة انني اخذت ادرس اللغـة الانكليـزيـة لمجموعة من الطلاب الصينيين في ماليزيا. الفروقات كبيرة بين اللغتـين الانكليـزيـة والصينيـة. وعلى الرغم من انهيار الامبراطورية البريطانية وانقضاء عهدها، فانني لازلت اجد في نفسي الحوافز الكثيرة، للاهتمام باللغة.

● **هل تعتقـد ان هنـاك ايـة فائـدة، فيـما يطلق علية المعـرفـة الضرورية بعلم اللغة كنموذج من نماذج الدراسة التي ترفد الادب؟ وماهي العلاقة بين الادب وعلم اللغة؟**

ـ لا اعتقد ان ثمة علاقة بين الادب وعلم اللغة. غير ان هناك علاقة بين الفيلولوجيا والادب. لا اعتقد ايضاً انه كان في وسع اي من جويس أو نابوكوف الافادة من علم اللغـة الحـديث. ولكن ربـما كان في وسعهـما الافـادة من فكـرة اللغة باعتبارها وسيلة تؤدي وظيفتها فضلاً عن الممارسة الادبية.

● **لقـد اشـرت في كتـابـاتك الى نمطين من الروائيين: النمط الاول يتمثل بالروائي الـذي تنتهي مهمتـه عنـدمـا يتحـول الفعل المروي الى فعل مجسد. والنمط الثاني هو الروائي الذي يستغل الغموض ويجد المتعة فيه. اليس كذلك؟ ـ**

نعم. لابـد اولاً من ملاحظـة البنـاء اللغـوي وكـذلـك الهـدف الـذي يسعى البناء اللغـوي هذا الى تحقيقـه. وهـذا الامـر يشبه الى حد بعيد الموسيقى. حيث لايوجد فرق بين البنـاء والمضمـون، ونستطيـع حقـاً ان نعتبر الادب منْ النمط الثاني وخاصة الشعر محاولة لاستعادة عصر ذهبي غير موجود كانت اللغة فيه بمثابة الايقونة. لم يكن ذلك امرا واردا. بل اننا نرغب في تصديقه. وعندما يكتب تينيسون بيتا شعريا تتردد فيه الكلمات التي تعبر باصواتها عن معانيها ليجسد طنين عدد لايحصى من النحل وما الى ذلـك فانـه يحاول استعـادة عصـر ذهبي تمنح اللغة فيه الفرد اكبر ما تستطيع من دلائل واشارات.

● هل في الامكان توضيح القيم الشعرية من خلال ذلك؟

ـ اعتقد ان افضل وسيلة لذلك هي ملاحظة ما كتبه السير وليم امبسون في مؤلفه (سبعة انماط من الابهام) الذي يعتبر افضل نموذج للطريقة التي تقوم اللغة بواسطتها جذب الانظار اليها. لواخذنا كلمة العنف Violence على سبيل المثال، لوجدنا انها تتضمن كل ماهو غير عنيف تماماً: Violet, Viol, Violin وتعني: الكمان، والنيول (نوع من الكمان)، وزهرة البنفسج. ومهمة الشاعر هي التوفيق بين المعنى الذي يعطيه القاموس لهذه الكلمة اوتلك والمعنى الخفي لها. والشعر ينتمي في مجموعه الى البناء الثاني الذي ذكرته آنفاً على الرغم من ان بعض الشعراء يسعى الى الخروج من تلك الدائرة والانتقال بالشعر الى الخانة الاولى او البناء الاول. ولكن عندما تبدأ اللغة القيام بوظيفتها ضمن احدى الشخصيات في الرواية، وعندما تبدأ بجذب الانظار اليها فأنها تكون عند ئذ ضمن البناء الثاني. وابرز مثال على ذلك رواية (سهرة فينيغان) حيث تتحول اللغة الى شخصيات والشخصيات الى لغة. ولايمكن الاسترسال في ذلك الا اذا اراد الكاتب ان يتوقف عن القيام بوظيفته ككاتب محترف. وهذه مشكلة تواجه الكاتب لانه اذا اراد المرء الكتابة من اجل العيش فان عليه ان ينظر الى هذا النوع من الكتابة على انه هواية لاغير.

● اذن فأنت تعالج ذلك على انه هواية؟

ـ حسنا. هناك بعض المحظوظين من الناس. لقد كان نابوكوف محظوظاً عندما كتب روايته (لوليتا) التي اصبحت الرواية الاكثر رواجا لدى نشرها على الرغم من انها لم تكن من نمط الروايات التي يمكن ان تكون الاكثر رواجا. لقد كانت رواية (لوليتا) فنطازيا لغوية بالدرجة الاولى. وكان الولع باللغة الانكليزية هو الموضوع الاساس فيها غير ان ثمة مخاطر تكمن وراء ذلك تتلخص في انها تحمل بذور القضاء على فن الرواية والى الابد.

● لقد فكر بعض الكتاب ولفترة طويلة من الزمن في الاساليب الكفيلة بتحقيق التأثيرات المكانية في الوسط الزمني للرواية.

ـ ان الرواية هي حيز مكاني بالطبع. اي بمعنى انك تستطيع ان تتجول في رحابها.. ولا اعتقد ان في وسع اي فرد ان يرضى بمجرد الاستماع الى تسجيل لها على آلة التسجيل. لقد جرى في (دبلن) في السادس عشر من حزيران الماضي الاستماع الى رواية (يولسيس) مسجلة على الاشرطة. لقد استغرق ذلك خمسا وثلاثين ساعة كانت تجربة رائعة ومثيرة، ولكنها بالتأكيد غير مرضية. اذ لم يكن في وسع المرء مشاهدة الرواية ولم يكن في الوسع استيعاب الصفحة بكاملها. كما لايمكن للمرء ان يتوقع ما الذي سيحدث ولايمكن ايضاً العودة الى الوراء او التقدم الى الامام.

● كيف اثرت الصعوبات التي لاقيتها في حياتك على كتاباتك؟

ـ لقد كتبت كثيراً لانني وجدت نفسي مرغماً على القيام بذلك. لقد عدت عام ١٩٥٩ من الشرق الاقصى واخبرني الاطباء بأن هناك ورماً خبيثاً في دماغي وانه لاسبيل لاستئصاله عن طريق اجراء عملية جراحية. قالوا انني سأعيش سنة واحدة لاغير. كانت لي زوجة انذاك وقد توفيت منذ مدة. قضيت تلك السنة بالكتابة المتواصلة وذلك كي اوفر لها بعض الارباح من النشر بعد وفاتي ولكي استمتع بحياتي خلال ما تبقى من عمري كتبت ست روايات في ذلك العام ووجدت انه امر ممكن. كانت المسألة كأية صفقة تجارية اما اذا وجد من يقول ان القضية تتطلب الالهام وما الى ذلك، فأن مثل هذا القول ليس الا محض هراء. فما ان يبدأ المرء بالكتابة حتى يجد نفسه منساقاً وراء ذلك. وبعد ذلك العام لم اواصل الكتابة بنفس العطاء. انني حقاً لازلت اكتب بمعدل يزيد كثيراً عن المعدل الذي يطالب به الناقد الانكليزي الاديب.

● ماهو تقييمك لوضع الرواية الآن؟

ـ على الرغم من الفشل الذي يعتري لجنة (بوكر) للكتاب والتي تقرر ماهية الرواية وتضع الجوائز السنوية لها، فأنني اعتقد اننا في وضع جيد على العموم. بل اننا في وضع افضل مماهو عليه حال الرواية في فرنسة التي كانت تفخر دائماً بانها المركز الادبي العظيم لاوربا. ان الفرنسيين لايقدمون شيئاً. لقد مضى عصر العمالقة من الكتاب.

ترجمة وتقديم:

محمد درويش

مسرح

## الارتجالية المنظمة في اغنية يوسف العاني

إضاءة..

لابد ان يكون الجيل المسرحي، المعاصر سعيدا، كل السعادة لانه يعيش زمن الرواد المكافحين الذين ثبتوا أسس المسرح العراقي، وجعلوا منه احد المرتكزات الاساسية في الحياة وبكل معطياتها وروافدها السياسية والاجتماعية والثقافية...

ومن هنا تأتي الغبطة ويأتي الفرح بأن نرى روادنا وهم يكرمون من قبل جيل جاء بعدهم ـ بنصف قرن ـ ليواصل ذات المسيرة الاولى مع اخذ كافة المتغيرات الايديولوجية والتكنيكية بعين الاعتبار مع ملاحظة ان الارضية التي ينطلق منها مسرحنا المعاصر هي نفس الارضية التي إنطلق منها جيل الرواد، الا انها اكثر ثراءا وخصوبة من ناحية الوعي بالضرورة وكيفية تقديمها مسرحيا وفق مضامين جديدة واشكال متغايرة، لاشك ان للرواد نصيبهم الوافر في هذا بعد فترة طويلة من الخبرة والمراس واستمرارية الدراسة والبحث الجاد، فكان ان تميز وضمن حركة الرواد انفسهم فنانون عرف كل واحد منهم بمنهجه اوطريقته في العمل المسرحي ابتداءا من الاستاذ حقي الشبلي واكاديميته التي تخضع العرض المسرحي لمفرداتها وقوالبها، مرورا بالفنان الكبير ابراهيم جلال ومحاولته المتصلة في ابتكار منهج جديد يتجاوز من خلاله التزامه المسبق لمدرسة برتولد بريشت

باضافة ملامح والوان تميز شخصيته الفنية ، والاشارة الى جاسم العبودي ومواصلته المنهجية في تقديم العرض وفق منهجية الطراز والاسلوب الذي يحاول من خلاله ان يحلل ويفسر النص والالتزام الجاد بمعطياته وطرح اهداف الكاتب كما هي . والاشارة الى هذا امر واجب رغم انقطاع الفنان وتلكؤه في الاستمرار والديمومة التي عرف بها، ولا يخفى على احد منا تلك التجريبية التي اختص بها الفنان سامي عبدالحميد وعمله الدؤوب وفق ما يمليه هذا الاتجاه من تنوع وتغاير في تقديم ماهو جديد في اسلوب صياغة العرض المسرحي وبأشكال متعددة تتراوح بين الحذق والجدة تارة وبين النكوص والاخفاق تارة اخرى ، والمهم هو الحيوية والاستمرار في العمل وتقديم ماهو متميز نوعيا، هنا وبهذا التمهيد السريع لابد من ملاحظة المنهج الطرازي الصارم الذي استقر عليه الفنان بدري حسون فريد محاولا الوصول ومن خلال اعمال مسرحية كثيرة الى هدف اخلاقي ـ ليس بمعناه التقليدي ـ لبلوغ حالة اجتماعية يضعها الفنان في الصورة التي تتجاوز الواقع بما يتضمنه من سلبيات وارتدادات لا تتفق مع الصيغ الاخلاقية التي تبني اطرا جديدة. الفنان العاني هو الوحيد من كل من سبق ذكرهم من الفنانين ، الذي لم يحصل على شهادة تخصصية في الفن مكتفيا بشهادة الحقوق دون غيرها، الا انه ومع ذلك فقد تميز بأنه رائد ومؤسس، الدراما الشعبية، في مسرحنا العراقي وعلى مستوى تأليف النص وتمثيل عشرات الادوار التي تمت بصلة لهذا الاتجاه، تميز بها ومنذ ما يقرب الاربعين عاما، لا يتجاوزها الا فيما ندر. وانتهاءا فأن محاولة المفاضلة بين فنان واخر من الرواد امر غير وارد من الناحية الاخلاقية وان كان عكس ذلك على مستوى التكنيك والاسبقية التاريخية في العمل المسرحي ، فالعاني من الجيل الذي جاء بعد الشبلي وبعد جلال ، كما انه لا يبز البعض في استمرارية ابتكاره للجديد ووفق نفس المنهج الذي ابتدأه واختص به عبر سنوات طويلة . . . .

إذن لماذا يكرم العاني دون غيره بتقديم حياته دراميا؟

**لماذا يوسف العاني؟**

لعل حياة العاني المجتمعية وبكل ما عرف عنها، وحياته المسرحية بالذات هي المبرر الاول الذي دعا الى ان تقدم حياته دراميا، فالعاني اكثر الفنانين العراقيين ممن يعرفهم الناس وينال حظوة خاصة من لدنهم ولعل النكهة الشعبية التي اختص بها شخصيا ومسرحيا وعلى مستوى التمثيل والتأليف هي التي شدت اهتمام مؤلف ومخرج العرض د. عقيل مهدي وهذا لا يدعونا لاتهامه بالذرائعية وتكسب الوسيلة لجلب الجمهور لقاعة العرض مستغلا شهرة الاسم، فالعرض عرض هواة يدرسون الفن في اكاديمية الفنون الجميلة وهذه المؤسسة تجني مالا مما تقدمه من نتاجات فنية.

إذن فليس اسم العاني وانما درامية حياته والقدر الثر من التمسرح الذي عاشه واقعيا هو الذي جعل منه محورا لهذا العرض الذي قدم من على خشبة المسرح التي طالما كافح من خلالها مواظبا على استمراريته وإقران حياته بهاولها، ولعل النقطة الاخيرة هي غير المألوفة في تقاليدنا وعرفنا الاجتماعي والمسرحي . . كيف تقدم حياة رجل وتكرم وصاحبها على قيد الحياة؟ ان الجواب على ذلك يأتي بحدين، الاول ان تكريم امرىء ما لا يكون اشتراطا بوفاته، فقد كرم في العراق



رواد في الحركة التشكيلية مازالوا على قيد الحياة فكان «يوم فائق حسن» ويوم «حافظ الدروبي» والثاني ان المخرج المؤلف قد رأى ان افضل طريقة لتكريم رجل المسرح هو ان تقدم حياته مسرحيا مع انه من الصعب له ان يكون هذا التكريم ـ مسرحيا :ـ

**النص . . وبناؤه**

يتراوح النص ما بين الاعداد والتأليف، بل هي محاولة للجمع بينهما توليفيا ، فقد تضمن النص اقتباسات نصية لاشهر مسرحيات يوسف العاني والتي كتبها بمختلف مراحل تطوره لفن كتابة المسرحية فكان ان استلت مشاهد كاملة من مسرحيات [«رأس الشليلة» «فلوس الدوة» ، «ست دراهم» ، «اني أمك يا شاكر» ، «المفتاح» ، «الخرابة»] حاول د. عقيل مهدي ان يقدم لمحات خاطفة ومكثفة عن وعي العاني الفكري والتكنيكي وهو وإن حالفه الحظ في بعضها فقد جانبه في بعضها الآخر خاصة في المسرحيتين الاخيرتين. اما بالنسبة للاجزاء المؤلفة من المسرحية فقد انطلقت من أرشيف العاني نفسه ومن المقابلات الشخصية التي اجريت وأياه ومع بعض من زاملوه في العمل طيلة سنين عديدة مما مهد للتأليف ارضا خصبة للنمو والانطلاق هذا اضافة الى اعمال المخيلة والاستحداث فعمد المؤلف «مؤلف العرض المسرحي» الى كتابة ابرز المؤثرات الاجتماعية والفنية وفق الصيغ الدرامية ابتداءا من التأثيرات المحيطية في المجتمع ـ الخان والمحلة وماصادفهم من ناس بمختلف انتماءاتهم الفئوية والطبقية ـ وكذلك كلية الحقوق التي كان بها طالبا ثم الاشارة الى البلاد التي سافر اليها العاني، . . . ثم كتب دراميا ابرز التأثيرات الفنية التي اثرت بالعاني ـ حبه لاغاني محمد عبدالوهاب، مشاهدته، واخوه الاكبر منه لاول عرض مسرحي في المدرسة، وكذلك مواكبته لدخول صالات السينما وتأثره يميلو دراميات يوسف وهبي ومن ثم اختباره امام الاستاذ المعلم حقي الشبلي وفشله في هذا الاختبار، وهذا المشهد وان كان من المشاهد الجيدة التأليف الا انه لا يمتلك الصدق التوثيقي، فهو ابتكار من قبل المؤلف جانب فيه الحقيقة، فلو قدم لقاء العاني بالشبلي

بغير هذه الطريقة من الكتابة لكن ذلك أفضل بكثير قياسا الى عملية الصدق الـذي هومن المـؤشـرات المهمـة في تأليف مثـل هذه النصوص خاصة وإن الشخصيين مازالتا على قيد الحياة، ومشهد مثل «التقاء العاني بشارلي شابلن ونجيب الريحاني» حيث التقى بهما في جومن التخيل والتداعي وهومن المشاهد الجيدة لاتقانها التكنيكي على مستوى السياق الذي كتب به موظفا الخيال الذي استمكن من عقل العاني في لحظات من التمني واحلام اليقظة وما يدعوه النظر في المرآة والتحديق فيها وبهذا الجو التقى العاني بهذين الفنانين الكبيرين اخذا من الاول كلمة السر في العمل الفني «اعمل، اعمل، اعمل، مثل، راقب الناس، تحسس همومهم. .» وأخذ من الثاني الروح الشعبية والتوظيف الساخر لماهو حياتي ويومي.

لقد كتب النص المسرحي وفق معمارية تتراوح بين الجدة والابتكار في التأليف وبين التقليدية والمألوفية في اطار من التركيبات المشهدية التي تقدم احداثا وافكارا وشخوصا جديدة في كل مشهد من المشاهد التي ينتظمها خيط درامي واحد لكن بالوان عديدة تدل على الشخصية المحورية منذ الصبا وحتى اليوم.

**العرض المسرحي..**

قدمت مسرحية «يوسف العاني يغني» وفق مانستطيع تسميته بـ الارتجالية المنظمة» وهذا المصطلح وإن كان يطلق على فن التأليف فأنه ليشير كذلك الى الاسلوب المادي الذي يقدم به النص في صيغة العرض المرئي . . . اي عندما تبعث المسرحية حية على خشبة المسرح، ولا شك في ان اسلوب العرض يعتمد على اسلوب الكتابة ومن هنا فأن الابتكار يأتي متوافقا بين النص المسرحي بشكله ومضمونه الاول اي الادبي وبين العرض المسرحي باعتباره شكلا ومضمونا ثانيا دون إقامة حاجز ميكانيكي بينهما فكل مخرج مبتكر يمثل مضمونا وشكلا جديدين يختلف بذلك عن غيره ويتميز عليه. . وكون المخرج هنا هو ذاته المؤلف فإنه لابد وان يطوع بعضهم الاخر لتقديم صيغة متقدمة تخدم اجمالية العرض المسرحي الذي اعتمد فن الحركة وتقنياتها الحديثة نوعيا في مزجها بين التلقائية والبساطة غير المفتعلة والتي تتميز بطابع اللعب وعدم التقمص او التجسيد لتنتقل الى ماهو كلاسيكي مقنن في التشكيل وتكوين المجموعات البشرية على خشبة المسرح بحيث تتحول الى مادة ديكورية تغني الديكور الحقيقي اوخلق مكونات البيئة مع تحميلها طاقة من الهندسة التركيبية فاذا بالممثل يلعب شخصيته المسندة اليه ليتحول بعدها، الى شجرة تعي وتنفعل بما يجري امامها وفي ذات المشهد الواحد. لقد بني العرض المسرحي على اسلوب تتابع المشاهد التي يفصل الواحد عن الأخر بعدة وسائل فمنها ما تنتهي بايقاعات من الطبول، ومنها بالاظلام التام على الخشبة أو بالاغنية التي توقع نغماتها لتتحول الى حركة راقصة وفي مشاهد اخرى تتدخل شخصية الراوي الذي هو العاني ذاته لتبدأ مشهدا اولتنهيه من خلال استذكارات يقدمها يوسف العاني موضحا بعض جوانب حياته معتمدا على الارشيف الذي يمسكه بيده طيلة العرض اولمعظمة، بالاضافة الى شخصية الراوي التي لعبها ممثلون آخرون للقيام بهذه العملية مع شخصية الراوي الاساسية.

لقد حاول المخرج ان يتماس مع الفعل الملحمي ليكسر حالة الايهام عند



الجمهور، ولكن هذه الملحمية وظفت باسلوب احتفالي حاول المخرج ان يخفف من عبء التعليمية والوعظ فيه مؤكدا على الاغنية والرقصة والحركة الافقية الواسعة أو الموقعة موسيقيا لا دراكه ـ بأن ما يقدم على الخشبة ليس تلك المسألة الفكرية التي تحتاج لمراس العقل وأعمال الفكر وكان بذلك موفقا في تفهمه لنكهة العمل فهو يقدم نوعا من الدراما المؤرشفة عبر الفولكلور والتراث والحياة اليومية وبطريقة لا تخلو من الوصف والسرد مع اخذ مقتضيات المسرح بعين الاعتبار مغلفا كل هذا بجوكوميدي يتراوح بين الفارس الفرنسي وبين الكوميديا الرفيعة وهذا الجو هو الذي اشاع روح الافتعال المقترنة بالبهجة والسرور والتمنيات بأن يكون هذا المساء جيلا للوقت الاستثنائي الذي سيمر به المتفرج اثناء مشاهدته لهذه الاحتفالية التي قدمت على انها ارتجالية مسرحية.

ان ماهو معلوم عن الارتجال المبعثر والارتجالية التهريجية في المسرح هو ان لا تكون هناك اشتراطات مسبقة في اللغة وحفظها والدور وتبادل الادوار وحفظ الحركة وتقنينها ضمن خطة اخراجية معدة ومهيأة سلفا تتضمن تحديد مواقع الحركة وفق التقسيم الجغرافي لخشبة المسرح، اي ان الامر يقتصر على طرح فكرة ماتم يتم العمل وفقها ببداهة الممثل وسرعة الاستجابة عنده معتمدا في ذلك على قانون الفعل ورد الفعل في تلقي الفكرة والرد عليها وهذا مالم يتم في هذا العرض المسرحي اذ لو وجد لالغى اهم عنصر بنيت عليه فكرة المسرحية بتكنيكها الذي اعتمد التوثيق والارشفة المثبتة والمنشورة في الجرائد والمجلات، اذن فالارتجال كما جاء في تقديمها لمسرحية كان منظما ويدخل ضمن اسلوب (الارتجال المنظم) وهذا الامر يتطلب استعدادات مسبقة لكل ما سبق ذكره من وسائل تبني العرض المسرحي ابتداءا من الحوار، الفكرة الشخصية، الحدث والكيفية التي تقدم بها اخراجيا من خلال جو ابداعي ينظم ويشذب ليستقر في صيغته النهائية حينما يقدم كعرض مسرحي.

**الشخصيات:**

لقد استمد العرض المسرحي طابعه الكوميدي الساخر الناقد من ذات الشخصية المحورية التي بني العرض المسرحي عليها اذ راعى مؤلف العرض هنا شخصية العاني نفسه مع ما ارتبط بأذهان الناس من شخصيته الكوميدية ـ

مسرحيا ـ وعلى مختلف معطياتها سواء في التمثيل أو على مستوى التأليف لمختلف نصوص الكوميدية. إن المهم في هذا العرض هو إنه لم يأخذ طابع «السيرة الشخصية» فهو ليس دراما تسجيلية لحياة العاني وحسب وانما هو هذا مع امور كثيرة ركز عليها المؤلف وربطها مع السياسة والثقافة والمجتمع عموما فابتعد بذلك عن مهمة التاريخ في كتابه السيرة واقترب من الدراما التي تنتقي وتكثف الاحداث والافكار، فمشهد ( اجتماع رجال السلطة) محاولة موفقة لادانة مثل اولئك الحكام الذين حكموا العراق لفترة من الزمن معريا اياهم فاضحا جهلهم في التراث والسياسة والثقافة كاشفا من خلالهم تلك التقاليد والاعراف التي تعتبر المسرح (حرام، عيب، ممنوع) لتكون مثلثا يقضي على كل روح جديدة. . اما بالنسبة لشخصية (مستر نجم) فقد كانت عنصرا مهما في بناء وتقديم الجو الكوميدي رغم اختلال توازنها في عملية البناء هذه ففي الوقت الذي نرى فيه رمزا لجهل دعاة النقد الصغار، نرى فيه الرجل الذي يقدم الادلة العلمية المتزنة التي تقيم الاشياء وفق منهجها الصحيح وبنفس الطريقة الكوميدية التي لعب بها دور الناقد مما فوت الفرصة على آرائه المتزنة فأخذها الجمهور بمحمل الضحك والسخرية وكان على ممثل هاتين الحالتين ان يفصل تكنيكيا بين الحالتين، ولعل شخصية الفنان المغبون حقه وزوجه هي من أجمل واروع الشخصيات بناءا وتقديما لما احتوته من طاقة كوميدية رفيعة ولاجادة رسم الشخصية غير المألوفة اجتماعيا.

ان ماتميز به العرض المسرحي في روحه الكوميدية هو القدرة على تجاوز الاثر الذي تركه مسرح الستينات من تشويه للانسان بمسخة وتشويهه خلقيا والاستهانة بالاعمال والحرف التي يمارسها الانسان البسيط فكان الطابع الكوميدي منصبا على الافكار المتصلبة ومن المواقف المهزوزة التي تعيق كل عملية نمو في مجتمعنا الجديد.

★★★

### مكونات العرض الاخرى

١ ـ الديكور.

راعى مصمم الديكور البساطة في بناء معماره اذ وظف المسطحات الواحدة لعدة مهمات مقتصرا في ذلك على مسطحين اساسين اقيما على جانبي المسرح ـ اعلى اليمين واليسار ـ ليكونا كواليس للممثلين بعد انتهاء كل دور يقدمونه دونما استعمال اي لون او اصباغ والاكتفاء بلون المادة الخام للخشب الذي حفر بعضه ليشير الى الريازات البغدادية وزخافها دونما تعميق او تفصيل.

٢ ـ الملابس.

قدم العرض بملابس شتى ابتداءا من الملابس الحديثة، الزي الجامعي، الزي الرياضي والزي البغدادي دونما اية وحدة لونية تأخذ بعين الاعتبار طابع هكذا عروض اما الماسكات فتقليدية قد تدل على البشاعة الا انها لا تدل على من يتقنع بها لتتوضح هوية شخوصها.



٣ ـ الاضاءة

لا اعرف لماذا وضع اسم لمصمم الاضاءة في هذا العرض الذي اكتفى بلوح كهربائي يستعمل التيار المباشر كما هو في البيوت والمحلات عدا جهاز يتيم هو «الصندوقي» دونما اخذ اللون بعين الاعتبار أو القياسات، النوعية في كمية الضوء الشع على خشبة المسرح، فكان ان الغي الجو الاحتفالي لهذا العرض مكتفيا باضاءة الوجوه فقط، ان الدعوة الى البساطة في ذلك يلغي الدور الاساس للضوء في خلق مثل هذه العروض.



٤ ـ الموسيقى

وفق معد ومصمم الموسيقى في ماقدمه لنا من الحان اغانيه الفولكورية محاولا خلق حالة التواصل بين هذا العرض وبين اعمال يوسف العاني فكان ان استعان بأغنية المفتاح الشهيرة وكذلك باسكتش (جبنا الحشيش) في مشهد شارلي شابلن... مما مهد السبيل لخلق جو ساعد في تقديم مسرحية (يوسف العاني يغني)

لقد غنى يوسف العاني ولعشرين عرضا اوما يقرب واستمع الجمهور المشاهد وطرب لذلك ولهذه الصيغة الجديدة من العروض المسرحية التي يحاول د. عقيل مؤلف العرض المسرحي ان يستمر فيها ليقدم شعراء وفنانين وسياسيين من على خشبة المسرح العظيمة.

**شفيق المهدي**

## وقفة مع

# بعض روايات المعركة .

بعد عدد كبير من القصص القصيرة التي نشرت عن المعركة صدرت رواية عادل عبدالجبار «الرقص على اكتاف الموت» في العام الماضي وروايته الثانية «جبل النار جبل الثلج» اللتان صورتا و«عينا زرقاء اليمامة» جوانب من احداث المعركة ، ولا سبيل للحديث عن هذه الروايات في بحث قصير كهذا معني بالاساس بالروايات الجديدة الاخرى التي صدرت حديثا ولكن من الممكن القول ان هذه الروايات اضافة الى رواية «مكابدات عبدالله العاشق» ورواية «صخب البحر» لعلي خيون كانت اولى الاعمال الروائية عن المعركة ، وان فسحة من الزمن كانت بينها وبين الروايات الاخرى التي صدرت مؤخرا وهي روايات زيدان حمود «رمال تحرقها الاجساد» وصلاح الانصاري «معهم» وعبدالستار ناصر «الشمس عراقية» وعبدالمطلب محمود «ربما كنت بينهم» وقد تكون روايات محمد احمد العلي وعائد خصباك وغيرها قد صدرت عند صدور هذا العدد من المجلة .

ان ما يميز هذه الوجبة الجديدة من الروايات انها روايات قصيرة تقف بعضها عند اطار الاقصوصة لولا توسيع الحدث وحشده بالتأملات وتقف هذه الملاحظة عند رواية عبدالستار ناصر «الشمس عراقية» التي هي بالاساس قصة قصيرة طورها الكاتب وشفع لها حدثها الاساسي الذي يتحدد بعودة مواطن يدرس في الخارج الى وطنه تلبية لنداء المواطنة رافضا عبر ذلك كل العلاقات اللا انسانية المحسوبة على الحضارة الاوربية وهي بعيدة عن هوية الانسان كأنسان موقف وقضية .

واذا كانت روايتا عبدالمطلب محمود وزيدان حمود قد اختارتا تشكيلات المجموعة القتالية الواحدة التي تتحرك عبر نسيج روائي يبنيه الراوي - البطل احيانا - والروائي في احيان اخرى فان رواية صلاح الانصاري قد عبئت بعلاقة امر تشكيل قتالي برجاله الذين شكلوا امتدادات انسانية متسعة تصلح كل علاقة منها بمزاوجتها مع العلاقات الاخرى ان تكون رواية ثرية البناء والتفاصيل ولكنه كثف كل ذلك في علاقة امر التشكيل بمجموعته شاردا عنه مرة واحدة بعلاقة حديثة اخرى هي علاقة سائق سيارة الواز بالارض في مشهد متوحد يتيه فيه هذا الانسان عن بقية التشكيل ولا يجد امامه الا الذات دليلا وموئلا .

اما بالنسبة لزيدان حمود وعبدالمطلب محمود فقد اصطنعا - كما قلنا - حالة اخرى في البناء اعتمدا فيها الرواية والتعليق المباشر واستخدما الفلاش باك دوما لتحديد الامتدادات الحياتية الاخرى للمجموعة القتالية التي يصفانها ، واذا كان البناء الحدثي لدى زيدان حمود اكثر متانة وشدا فانه لم ينج من استخدام حالات حياتية ، غير مبررة لتأكيد سلوك حياتي اخر

فباسم الرجل البدوي الذي يثور على رفاقه لابسط التصرفات ينكشف امامهم بعد ذلك كأنسان معذب يعيش مشكلة الرغبة بالزواج من غجرية عاشرت كثيرين واحتواها اكثر ، واذ يحاول زيدان عن طريق المشاهد الجنسية التي يقدمها ان يكون اكثر اثارة واقناعا بصحة القناعة الحياتية للبدوي فان امرين اثنين يقفان حائلا بين صحة البناء وطبيعة الحياة ، الاول هو استحالة قدرة هذا البدوي ان يوصل تفاصيل علاقته لاصدقائه وقبولهم له والثاني متعلق بنفسية البدوي الذي يرفض اجتماعيا وفرديا مثل هذه العلاقات .

من جانب اخر فان تصوير المقاتل منصور الذي طلب نقله من الخطوط الخلفية الى الامام لكي يصطدم مباشرة بالعدو في حالة عجز فيها عن القتال لحظة الاشتباك الحقيقي مع طيارة عدوة امر يدعو للتساؤل فلماذا انبنى هذا المقاتل هذا البناء الذي اراده الروائي ليقف عند الذروة موقف الارتداد عن كل ذلك البناء النفسي الذي اعطاه الروائي له؟

ان فجوات عديدة تكتنف هذه الرواية ابرزها ليس هذه الملاحظات بل لغتها غير المدروسة والمصاغة صياغة اسلوبية طيبة رغم قدرة هذا الكاتب على التوتير الدرامي .

اما رواية عبدالمطلب محمود «ربما كنت بينهم» فحافلة بالمشاهد غير المشدودة والفصول المتقطعة الحدث والتي افسدها الارتداد الحدثي ولم ينجح في زيادة الشد بل في الدخول القسري الى صميم الحدث الرئيس ، حدث المعركة .

وليس من سبيل للمفاضلة بين الروايتين بقدر ما ينبغي القول ان عبدالمطلب محمود لم يفد من لغته الشعرية الشفافة في صنع مشاهد تأخذ بتلابيب القارىء وتدفعه للوقوف عند هذا المشهد او ذاك وان زيدان حمود قد خذله فقر اللغة الخاصة به من اعطاء الاحداث الرائعة التي اختارها بعدا اكثر صنعة روائية .

إننا اذ ننتظر اعمالا روائية جديدة نرجو ان تكون بمستوى الحدث العظيم الذي تصوره ، حدث المعركة ، نرجو لجميع الزملاء استمرار النجاح في تقديم العمل الافضل الذي يبقى خالدا على مدى الزمن ولا يكون ابن اللحظة او الحالة التي يعيشها الكاتب ،

ولا يشفع لاي كاتب هنا صدق النية او حسن القصد بقدرما يشفع له النص الروائي المغموس بعرق الكاتب ودمه ايضا ، الا اننا ينبغي ان نشير هنا ان رواية المعركة قد اضحت حالة ابداعية لم تقف عند حدود المحاولات القليلة بل اضحت لها مكتبتها الخاصة الى جانب مكتبة قصة المعركة القصيرة .

ب . ح .